



ISSN: 1857-0445

ARTĂ și EDUCAȚIE ARTISTICĂ

REVISTĂ DE CULTURĂ, ȘTIINȚĂ ȘI PRACTICĂ EDUCAȚIONALĂ



3 (6) / 2007

Bălți

Fondator: Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți

Co-fondator: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău

Redactor-șef: **ION GAGIM**, dr. hab., prof. univ.,
membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova

COLEGIUL DE REDACȚIE:

CARMEN COZMA, dr. în filozofie, prof. univ

(Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași)

VLADIMIR AXIONOV, dr. hab. în studiul artelor,

prof. univ. (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău)

VLAD PÂSLARU, dr. hab. în pedagogie, prof. univ.

(Institutul de Științe ale Educației, Chișinău)

EDUARD ABDULLIN, dr. hab. în pedagogie,

prof. univ. (Universitatea Pedagogică de Stat, Moscova)

GHENADIE CIOBANU, compozitor (Președintele

Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, Chișinău)

VICTORIA MELNIC, dr. în studiul artelor, conf. univ.

(Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău)

CONSTANTIN CIOBANU, dr. hab. în studiul artelor

(Academia de Științe a Moldovei)

VIOREL MUNTEANU, dr. în muzicologie, prof. univ.

(Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași)

ELFRIDA COROLIOV, dr. în studiul artelor

(Academia de Științe a Moldovei)

IULIAN FILIP, poet (Chișinău)

SVETLANA TÂRȚĂU, dr. în studiul artelor, conf. univ.

(Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău)

ION NEGURĂ, dr. în psihologie, conf. univ.

(Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*, Chișinău)

VALERIU CABAC, dr. în științe fizico-matematice,

conf. univ. (Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți)

ZOIA GUȚU, dr. în pedagogie, conf. univ.

(Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău)

MAIA ROBU, dr. în pedagogie, dr. în arte,

conf. univ. (Institutul de Științe ale Educației, Chișinău)

CĂTĂLIN DÎRȚU, dr. în psihologie, conf. univ.

(Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași)

DUMITRU GRICIUC, regizor-șef,

Teatrul Național *Vasile Alecsandri*, Bălți

Redactori literari: **LILIA TRINCA**, dr. în filologie, **ELENA SIROTA**, dr. în filologie

Viziune grafică/tehnoredactare: **SILVIA CIOBANU**, **IRINA CIUBARĂ**, magistrul în muzică

Adresa redacției: str. Pușkin, 38
mun. Bălți, 3100, Republica Moldova
E-mail: artedart@mail.md

Tel: (231) 24153; (231) 23066
Fax: (231) 23039; (231) 23362
E-mail: gagimi@mail.md

Tiparul: Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți

© Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți, Presa universitară bălțeană, 2007

Articolele științifice publicate în revistă au fost recenzate.

Prezentul număr este ilustrat cu grafică a poetului Iulian Filip.

S U M A R

TEORIE, ARTĂ, ESTETICĂ

AURELIAN DANILĂ. OPERA NAȚIONALĂ ÎN ULTIMUL DECENIU AL SECOLULUI XX	7-17
AURELIAN DANILĂ. ZECE EDIȚII ALE FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL “VĂ INVITĂ MARIA BIEȘU”	18-27
VICTORIA MELNIC. REFORMAREA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ÎN DOMENIUL CULTURII ȘI ARTELOR ÎN OPTICA PROCESULUI DE LA BOLOGNA	28-36
ВЕРА МАРЬЯНЧИК–СОВЗАС. ОБРАЗ ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ: К ПОСТОНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ	37-43
ОЛЬГА ВЛАЙКУ. СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО БОРИСА ДУБОССАРСКОГО И ВЛАДИМИРА РОГАРУ	44-51
ЕЛЕНА САМБРИШ. СТРУКТУРНАЯ ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОЙ ФОРМЫ АНДРЕЯ ЭШПАЯ	52-58
LILIA TRINCA. OBSTACOLE ÎN CALEA INTERCOMPREHENSII SENSULUI IMPLICIT	59-65
ИРИНА КАТЕРЕВА. ПИТЕР БРУК, ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ. ВОЗВРАЩЕНИЕ К ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ	66-71
SVETLANA TÂRȚĂU. TEATRUL POLIVALENT ÎN VIZIUNEA LUI ROBERT LEPAGE SAU PERSONAJUL-CHEIE AL PREMIULUI EUROPEAN PENTRU TEATRU	72-75
ВИТАЛИЙ ЦАПЕШ. ПОИСКИ И РЕФОРМЫ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ	76-90
MARIANA STARCIUC. VERA MEREUȚĂ (GRIGORIEV). PROFESIILE UNUI АСТОР	91-94
ВИТАЛИЙ ЦАПЕШ. МУЗЫКА В СПЕКТАКЛЯХ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В ГОСТИМЕ В ДВАДЦАТЫЕ И ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ ДВАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ	95-103
OLGA SIGANOVA. СОЧИНЕНИЯ МЕМОРИАЛЬНЫХ ЖАНРОВ: ПРОБЛЕМА НАЗВАНИЯ	104-109

METODOLOGII DIDACTIC-EDUCAȚIONALE

ЕЛЕНА САГАЙДАК. ВЛИЯНИЕ ПРОТОИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА НА ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ	110-114
TATIANA BULARGA. CONTRIBUȚII LA FORMAREA PROFESORILOR ELEVILOR DOTAȚI MUZICAL.....	115-123
ANATOL CAZAC. BAZELE PSIHOLOGICE ALE PROCESULUI DE INSTRUIRE LA INSTRUMENTELE DE SUFLAT.....	124-130

GHENADIE CIOBANU - 50

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО. ВЕКТОРЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ. ЗВУКОВОЙ ЭТЮД № 4.....	131-139
ЕЛЕНА ГУПАЛОВА. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ.....	140-144

MOMENTUL INSPIRAȚIEI

DUMITRU TAMPEI	144-145
----------------------	---------

MAEȘTRI AI ARTEI - COPIILOR

GHENADIE CIOBANU SONATINA N. 1	146-147
--------------------------------------	---------

S U M M A R Y

THEORY, ARTS, AESTHETICS

AURELIAN DĂNILĂ. THE NATIONAL OPERA IN THE LAST DECADE OF THE XX th CENTURY	7-17
AURELIAN DĂNILĂ TEN EDITIONS OF THE INTERNATIONAL FESTIVAL „MARIA BIEȘU INVITES YOU”. OPERA PERFORMANCES	18-27
VICTORIA MELNIC. LA REFORME D’ ENSEGNEMENT ARTISTIQUE ET CULTUREL DANS L’OPTIQUE DU PROCESSUS DE BOLOGNE.....	28-36
ВЕРА МАРЪЯНЧИК–СОВЗАС. ON THE PROBLEMS OF THE IMAGE OF THE THEATRICAL PERFORMANCE.....	37-43
ОЛЬГА ВЛАЙКУ. SONATAS FOR VIOLON AND PIANO BY B. DUBOSSARSKI AND V. ROTATARU.....	44-51
ЕЛЕНА САМБРИШ. LE DIALOGUE STRUCTURAL COMME MANIFESTATION DE LA FORME DE CONCERT DE A. ESHPAJ.....	52-58
LILIA TRINCA . OBSTACLES IN INTERCOMPREHENSION : IMPLICIT MEANING.....	59-65
ИРИНА КАТЕРЕВА. PETER BROOK, EJI GROTOVSKI: RETURNING TO THE SPIRITUAL TRADITION.....	66-71
SVETLANA TÂRȚĂU. THE POLIVALENT THEATRE IN ROBERT LEPAGE’S VISION OR THE KEY- CHARACTER OF THE THEATRE EUROPEAN AWORD.....	72-75
ВИТАЛИЙ ЦАПЕИШ. SEARCHES AND REFORMS OF V. S. MEYERHOLD IN THE MUSICAL THEATRE.....	76-90
MARIANA STARCIUC. VERA MEREUȚĂ (GRIGORIEV) LES PROFESSION D’UN ACTEUR.....	91-94
ВИТАЛИЙ ЦАПЕИШ. MUSIC IN THE PLAYS OF V. S. MEYERHOLD IN THE 20’S AND 30’S OF THE XX th CENTURY.....	95-103
OLGA SIGANOVA WORKS OF MEMORIAL GENRE: PROBLEM OF THE TITLE.....	104-109

DIDACTIC – EDUCATIONAL METHODOLOGIES

ЕЛЕНА САГАЙДАК. THE INFLUENCE OF PROTOINTONATIONAL SENSE ON THE FORMATION OF THE VOCAL CULTURE OF PUPILS	110-114
TATIANA BULARGA. CONTRIBUTIONS TO TEACHERS FORMATION OF MUSICALLY GIFTED PUPILS.....	115-123
ANATOL CAZAC. PSYCOPHYSIOLOGICAL BASES OF THE PROCESS OF TEACHING WIND INSTRUMENTS.....	124-130

GHENADIE CIOBANU – 50

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО. GHENADIE CIOBANU’S VECTORS OF COMPOSITIONAL CREATION IN THE CONTEMPORARY TIME SOUND ETUDE № 4.....	131-139
ЕЛЕНА ГУПАЛОВА. SOME PECULIARITIES OF THE AUTHOR ‘S EDITING OF GHENADIE CIOBANU’S WORKS FOR PIANO.....	140-144

POETRY MOMENT

DUMITRU TAMPEI.....	144-145
----------------------------	----------------

MASTERS OF ARTS FOR CHILDREN

GHENADIE CIOBANU SONATINA N. 1	146-147
---	----------------



TEORIE, ARTĂ, ESTETICĂ

50 de ani ai Teatrului Național de Operă și Balet

OPERA NAȚIONALĂ ÎN ULTIMUL DECENIU AL SECOLULUI AL XX-LEA

*THE NATIONAL OPERA IN THE LAST DECADE
OF THE XXth CENTURY*

Aurelian DĂNILĂ,

**doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
președintele Uniunii Teatrale din Moldova**

The last decade of the century which ended not long ago was very difficult for our country as well – „the republic- sister” separated from the immense empire – the Soviet Union.

The activity of the National Theatre of Opera and Ballet in that period actually constituted an exam for survival, of difficult trials which proved till the end that the theatrical art (and not only) is capable of overcoming any economical difficulties if this art is genuine, of valour and professional.

There weren't many stagings done in this period. But the staging of some older plays was overtaken. Many young soloists appeared in various roles who got public recognition and love in a short time.

It was important the fact that many impresarios from abroad liked the new plays („Nabucco”, „Bohema”, „Rigoletto”, „Aida”, Lucia de Lammermoor”). The theatre started to travel to more countries, being appreciated even by a „spoilt” public. The International Festival „Maria Biesu invites You” has had an important role in the maintenance of the Theatre in a certain artistic form.

Pentru Teatrul de Operă și Balet din Chișinău, ca, de altfel, și pentru existența artei naționale în general, odată cu ultimele „respirații” ale regimului sovetic, veneau vremuri incerte, extrem de complicate. Deși se întreprindeau acțiuni surprinzătoare, nemaivăzute de îndrăznețe acțiuni pentru făurirea unui „socialism cu fața umană”, de acum la începutul anului 1991 se simțea că atât de așteptata democratizare a societății ar putea duce la destrămarea imperiului numit URSS. Clătinarea uriașei corăbii se făcea resimțită în toate

domeniile de activitate, primele fisuri observându-se în ideologia comunistă, după a cărei prăbușire a urmat și distrugerea mecanismului economic creat pe principii marxiste. Apariția noilor state (din „republicile –surori”) s-a dovedit a fi un lucru deosebit de dificil, dat fiind că se voia un sistem democratic, bazat pe economia de piață, dar ce o fi asta prea puțină lume știa. Moldova, după 27 august 1991, devenise liberă și independentă (într-un fel), dar și săracă lipită pământului. În noile condiții economice era nevoie de a supraviețui. Acum putem

constata, cu oarecare mândrie (poate și nedumerire), că Opera Îmbătată Îmbătată moldovenească, organism deosebit de complicat și costisitor, a rezistat tuturor greutăților în cei mai anevoioși ani.

Dar să revenim la începutul lui 1991. Ne propunem o trecere în revistă a spectacolelor de operă.

Se simțea nevoia de a monta ceva grandios, interesant. Teatrul, la acel timp, dispunea de interpreți valoroși, iar *evenimentul* prea mult se lăsa așteptat. Opera „Don Carlos” de G.Verdi fusese montată (1985) de excepționalul G.Tovstonogov, iar în rolurile centrale erau angajați cei mai de văză artiști ai liricului moldovenească. De data aceasta, capodopera italianului a fost pusă în scenă de E.Platon (mai bine spus, readusă în scenă viziunea lui G.Tovstonogov), iar la pupitrul dirijoral, în locul maestrului A.Samoilă, care părăsise teatrul în favoarea Turciei, se afla M.Secikin. Scenografiile rămăseră aceiași: V.Ocunev și E.Press. Surpriza spectacolului a fost noul *Don Carlos* în interpretarea tînărului cîntăreț N.Busuioac, absolvent al Conservatorului din Odesa, artist despre care puțin ce se știa, dar căruia, în urma evoluării în cauză, i se prorocise un frumos viitor (ceea ce s-a și întîmplat, de fapt). Într-un nou rol, și nu fără succes, se produse I.Paulencu-*Regele Filip al II* (la premiera din 1986 I.Paulencu interpreta rolul *Marelui Inchizitor*). A fost, într-un fel, observată și N.Manuilenco în rolul *Eboli*, cîntăreață ce n-a zăbovit prea mult la Chișinău. Desigur, figura centrală a spectacolului a fost M.Bieșu în rolul *Reginei Elisabeth* (cu începere de la 01.01.1991), care imprima întregii

reprezentații o ținută cu adevărat profesionistă, caracteristică teatrelor lirice cu elevate tradiții europene.

După „Don Carlos” de G.Verdi, la 17 aprilie Opera chișinăueană prezintă într-o nouă redacție spectacolul „Bohema”. Această operă pucciniană se voia montată din nou pentru că ceea ce altădată fusese ticluit, se considera demodat, decorul și costumele nu mai puteau fi prezentate publicului, inclusiv din cauza uzării lor, dar nu mai puțin important era și faptul că în teatru apăruseră și cîțiva interpreți mai proaspeți cărora le veneau bine eroii din romanul lui H.Murger „Scene din viața boemei”.

Spectacolul a fost înscenat de A.Moceanov (conducător muzical și dirijor), E.Platon (regizor), A.Krivoșein (scenograf), A.Movilă (maestru de cor), în caietul de sală mai figurau și doi secunzi: N.Dohotaru (al dirijorului) și M.Timofti (al regizorului). Ultimii doi aveau să crească în recunoșcuți, N.Dohotaru devenind chiar director muzical al teatrului.

În acest spectacol, publicul a aplaudat-o pe L.Brumă în rolul lui *Mimi*, care astăzi nu mai puțin aplaudată și apreciată este în Germania, unde cîntăreața a plecat în acele timpuri cînd „acasă” un tînăr talent pur și simplu pierdea din ceea ce i-a dat Dumnezeu. Și S.Strezeva, tot *Mimi*, a plecat și... nu s-a mai întors. A rămas fidelă teatrului nostru doar L.Aga, și ea o bună tălmăcitoare a rolului în cauză. Din trei *Muzette*, E.Gherman, E.Gudzi, G.Niconovscaia, numai prima a rămas în teatru și, foarte bine, pentru că e cea mai bună. Alături de M.Muntean, care la acea vreme era o vedetă de mărime europeană, în rolul poetului *Rudolf* se

prezentase tînărul N.Busuioc. Deși aflat la mică distanță după „Don Carlos”, cîntărețul făcuse un salt calitativ aproape de invidiat. Artistul se impunea publicului prin vocea-i de un timbru plăcut, demonstrînd și anumite calități actoricești. Un bun *Rudolf* a fost și S.Homov, care tot „rătăcește” pe undeva. Pe pictorul *Marcel* publicul l-a văzut și ascultat în tîlmăcirea deosebitului bariton V.Dragoș, care i-a avut ca dublori pe A.Donos și V.Cisteakov, ce au realizat rolul în limita talentului lor. În spectacol s-au mai produs I.Cvasniuc, B.Materinco, N.Bașcatov, I.Paulencu, V.Zavolokin, V.Cojocaru, N.Covaliov, V.Zgardan, I.Geil, V.Cheptenaru.

Promișînd publicului că după „Liliacul” straussian vor mai urma și alte spectacole ale genului, teatrul a prezentat doar o „seară de operete” (premiera în 7 mai), care constituia un colaj din cele mai populare creații în viziunea regizorului M.Timofte și a dirijorului V.Dumănescu, dansurile fiind montate de E.Gîrnej. Despre scenografie vom evita să vorbim, pentru că a fost partea cea mai slabă a spectacolului, dat fiind că decorurile au fost improvizate din toate rămășițele ce s-au găsit în depozit. Același lucru se referă și la costume. Pentru mulți soliști a fost un prilej de a se arăta publicului într-un gen mai puțin exploatat, dar care, „luat în serios” a bucurat spectatorul, o anumită plăcere primind înșiși interpreții (A.Buruiană, I.Makarenko, T.Ciornaia, E.Gherman, aplaudați au fost și alți interpreți în capodoperele lui Kalman, Lehar, Strauss ș.a.)

Operete la Opera Națională nu s-au mai montat.

Următorul eveniment în Teatrul de Operă și Balet a avut loc la mai puțin de o lună după declararea independenței țării: Festivalul internațional (abia la a doua ediție) „Vă invită Maria Bieșu”. În acea perioadă de dezlănțuire a patimilor politice, cînd totul devenea invizibil, cînd lumea era în pragul destrămării unui diabolic imperiu, în a doua jumătate a lui septembrie 1991 la Chișinău se adunase un șir de cunoscuți interpreți din România (V.Dumănescu, D.Ohanesean), Armenia (S.Markirosean), Italia (P.Morandini), Estonia (K.Korb), Lituania (V.Iansons), din alte țări, care împreună cu colegii lor din Moldova au evoluat cu mult succes în „Otello”, „Rigoletto”, „Nabucco”, „Aida”, în alte creații, transformînd Festivalul inițiat de primadona Operei noastre într-o adevărată sărbătoare a muzicii și dansului. Despre importanța Festivalului „Vă invită Maria Bieșu” s-a scris, dar se va mai scrie încă mult, pentru că abia acum se conturează locul deosebit pe care îl ocupă această faimoasă sărbătoare muzicală în palmaresul culturii noastre naționale.

Anul 1992 a început mai mult cu frămîntări născute de trezirea la conștiință națională. „Îmbătată” de o presupusă democrație, lumea (inclusiv cea teatrală, bineînțeles) pășea spre un viitor (să nu-l numim cumva „luminos”), nutrind speranța că independenți vom reuși să facem mai multe, mai bine, mai civilizate. Nu prea mulți își dădeau seama că nu este ușor să schimbi un sistem politic pe altul, începînd cu un mecanism economic distrus, neștiind cum trebuie să funcționeze cel nou, pe care, mai mult din auzite, îl vroiam

„de piață”. Anume economia sau mai bine zis, lipsa ei, ne-a dus la multe greșeli, la imposibilitatea finanțării instituțiilor bugetare, printre care, nu în ultimul rând, cel din domeniul culturii. Și dacă e să vorbim de teatre, multe din care o perioadă nu mai erau în stare să existe, ca și, de altfel, Filarmonica sau colectivele artistice de la Palatul Național, „supraviețuirea” Operei Naționale din Chișinău (până la 7 februarie 1992- Teatrul Academic de Stat de Operă și Balet „A.S.Pușkin”) este o enigmă. S-ar părea că un colectiv de 650 de persoane care produce o artă atât de complexă, de dificilă și costisitoare, nu ar fi putut să existe în condițiile materiale create și menținute mai mulți ani la rând.

Dar dacă totuși încercăm să căutăm niște explicații cum de a trecut Opera moldovenească prin cei mai grei (să sperăm) ani de viață pentru tînărul nostru stat, am pune în capul mesei calitatea artiștilor noștri, care au fost (și sînt) primiți și apreciați într-un șir de țări europene, unde, chiar dacă nu și remunerați ca occidentalii, au demonstrat că un „Bal mascat” sau „Traviata”, „Paiațe”, „Cavaleria rustică”, sau „Turandot” pot fi interpretate nu mai rău decît alte teatre din Vest.

În 1992, pe scena Operei Naționale se mai montau, (re)montau spectacole de acum cu perspectiva unor turnee peste hotare. Apăreau solicitări din Italia, Franța, Spania, Belgia, dar erau condiționate și denumirile reprezentațiilor. În acest context, apare la sfîrșitul lui mai spectacolul „Cavaleria rustică” (operă de F.Cilea) într-o nouă montare a regizorului E.Constantinova, care împreună cu scenograful

V.Ocunev, dirijorul L.Gavrilov și maestrul de cor A.Movilă, a propus publicului, spre deosebire de prima înscenare, o viziune sărbătorească mai pronunțată, ceea ce se ridica deasupra evenimentului tragic din acțiune, dar fără a diminua dramatismul din libret și partitură.

Alături de interpreții de acum cunoscuți (V.Calestru, B.Materinco, I.Mișura, I.Șulga, S.Burghiu), în noua înscenare sau produs tineri artiști îndrumați de neobosita E.Constantinova, artiști ce au bucurat publicul nostru nu numai prin frumoase performanțe, dar și prin însuși faptul că teatrul are grijă de noi generații, adică de viitorul său. A plăcut T.Ciornaia în rolul *Santuzzei* (mai ales, interpretarea romanței), reușit a fost considerat debutul lui I.Macarenco în rolul lui *Turiddu*, iar N.Busuioc, în acest rol, a demonstrat încă o dată că, în persoana lui, teatrul a căpătat un tenor dramatic de bună calitate. Un alt cîntăreț care a produs o impresie surprinzătoare a fost baritonul P.Racoviță, posesorul unei voci frumoase și puternice, cu un fizic de invidiat, cîntăreț ce a dat „naștere” unui *Alfio* pe măsura nivelului teatrului nostru, dacă excludem unele mici „păcate” ce țin de lipsa de experiență scenică. O altă tînără interpretă a fost apreciată în rolul *Lolei*: A.Rodrigues, o mezzo-soprană, care era foarte necesară teatrului, dar, spre regret, deși absolventă a Conservatorului din Chișinău, a plecat de la noi. Presa timpului menționa în cronicile consacrate acestui spectacol dramatismul cu care anunța artista corului M.Zaharia „La marginea satului a fost ucis Turiddu!” – ultima frază a dramei. Acest strigăt înspăimîntător

și disperat, interpretat neobișnuit de inspirat pe o notă acută, încheie spectacolul. A avut dreptate K.S.Stanislavski, când a afirmat că nu există roluri mici...

Spre vara anului 1992, de Opera moldovenească se interesau mai mulți dirijori din diverse țări. Vroiau să monteze, vroiau să meargă cu teatrul în turnee, alții să experimenteze ș.a.m.d. Spre exemplu, tânărul dirijor D.Pacitti (care, probabil, se vroia șef de orchestră în țara sa) a propus teatrului nostru o nouă redacție a spectacolului „Paițe” de R.Leoncavallo, ca apoi să-l prezinte în cadrul unui turneu prin Italia. La 16 iunie a avut loc premiera (printr-o coincidență, exact peste 100 de ani de la premiera absolută, ce a avut loc la Milano). Regizorul E.Platon, în urma comunicării cu D.Pacitti, a ticluit un spectacol clasic într-o nouă viziune - nu am putea să-i spunem modernă, dar oricum, se simțea o prospețime în noua tălmăcire a istoriei tragice din viața unui artist. La „respirația” generală a spectacolului, la estetica lui, în mare măsură au contribuit scenograful V.Ocunev și I.Press, care pentru a câta oară își reconfirmau harul deosebit.

A plăcut L.Aga (*Nedda*), care era pe atunci într-o formă artistică din cele mai bune, creînd un chip veridic, înzestrîndu-l cu un caracter inedit, artista dînd dovadă de subtile calități actricești. Maestrul M.Muntean (*Canio*) a strălucit atunci, dar și pînă în ziua de azi, artistul hipnotizează sala prin cu totul deosebita interpretare a rolului său. Baritonii A.Donos (*prologul*) și P.Racoviță (*Tonio*) meritau să fie ascultați chiar și de Italia. Mastru de cor a fost A.Movilă.

După turneele din vară prin Italia, Franța, Elveția, la sfîrșitul lui septembrie teatrul organizează o conferință de presă la care se vorbește despre evoluările în străinătate, despre muzica clasică nu prea dorită la Chișinău (M.Muntean), despre planurile de viitor și despre premiera din luna următoare, octombrie, „Nabucco” de G.Verdi, pentru prima dată înscenată la Opera moldovenească. Important, însă, este să reținem că la acea conferință s-au făcut aprecieri deosebite. În pofida timpurilor foarte dificile, „teatrul dumneavoastră (adică de la Chișinău – A.D.) constituie o forță pe care nimeni nu o are pînă la granița cu Ungaria...”. Dirijorul șef de atunci al orchestrei Operei chișinăuene, V.Dumănescu de la Cluj, căruia îi aparțin cuvintele citate¹, mai afirma că „în ultimii patru ani marea majoritate a teatrelor din această zonă, inclusiv cele din Bulgaria, s-au dezagreat, au plecat din ele principalii dirijori, soliști,etc. Aici acest mănunchi de oameni pe care îi cunoașteți foarte bine continuă să servească arta”. (De altfel, maestrul V.Dumănescu a jucat un rol de neimaginat în păstrarea echilibrului muzical al teatrului nostru într-o perioadă înspăimîntător de dificilă).

Revenind la conferință, mai amintim că V.Vaso, directorul Teatrului Liric din Timișoara, a „găsit la Chișinău o trupă formidabilă”, pe care a invitat-o la festivalul „Timișoara muzicală”, considerînd că Opera de la Chișinău „totalizează forțele artistice din toate cele cinci teatre de operă și încă vreo șapte muzicale din România...”

Dar iată că a venit și „Nabucco”... A venit mai mult din soli-

citarea unui impresar francez, care, purtând vara teatrului nostru cu „Turandot” prin orașele Franței și Elveției, intenționa să angajeze trupa moldovenească într-o nouă deplasare, de data aceasta cu „Nabucco” de G. Verdi. Nu ieșise ceva la socoteală, turneul n-a mai avut loc, dar opera „Nabucco” a fost montată cu mult interes, mai ales, dacă se are în vedere și faptul că, la acel moment, nici într-un teatru din fosta URSS nu se înscenase această creație. Maestrul V.Dumănescu mai declarase, printre altele, mai în glumă, mai în serios că „dacă dorim să căutăm neapărat motivele pentru care a fost inclusă în repertoriu (opera „Nabucco”- A.D.) am mai putea găsi unul, să spunem speculativ: acela că subiectul religios al lucrării atrage publicul contemporan”.² Poate da, poate nu, adăugăm noi.

Presa timpului, specialiștii, dar și publicul, după spectacolele de premieră din 16,17 și 18 octombrie sau referit la mai multe reușite ale colectivului Operei moldovenești (remarcând de fiecare dată că numai într-un regim democratic s-a putut monta un „Verdi-luptător”). Mai întâi, se vorbea de V.Calestru, în rolul fiicei regelui Nabuccodonosor, *Abigaille*. „Cu mereu alte și alte lovituri de grație, și explozii ce se consumă dinamic în acțiunea scenică, ar fi putut să-i „frîngă” vocea interpretei partidei sale, nu și a Valentinei Calestru, care a parcurs inspirat și cu abilitate demnă de toată lauda, marele arcuri melodice, cascadele de flori, de glissando și cantilene ale eroinei sale”.³ Se mai spunea în acel ziar că inspirată și dornică de afirmare a fost și echipa tinerilor soliști, baritonul P.Racoviță

(*Nabucco*), tenorul N.Busuioc (*Isma-il*), soprana E.Gherman (*Ana*), basul V.Cojocaru (*Marele preot*), care au bucurat spectatorii noștri prin a convinge că, chiar în acele timpuri, din ce în ce mai grele pentru arta noastră (și numai pentru artă), la Opera Națională există un potențial vocal ce poate fi invidiat de multe teatre lirice, dacă îi mai amintim și pe V.Dragoș (*Nabucco*), L.Aga (*Fenena*), A.Arcea (*Abdaillo*), I.Paulencu (*Zaharia*), pe alți soliști neangajați în acest spectacol.

Adevăratul protagonist în „Nabucco”, după cum nu o dată a fost afirmat de cei în măsură s-o facă, este corul, cea mai splendidă pagină a operei fiind interpretată anume de el. Desigur, e vorba de corul evreilor duși în robie: „Va pensiero...”. Această genială muzică, pe care o cântă toată Italia, în sunarea extrem de însuflețită a coriștilor noștri, îndrumați de A.Movilă, se auzea în sală nu doar ca un cântec patriotic, ci ca o rugăciune către Dumnezeu, să ne ajute în aspirațiile noastre de a fi liberi, de a fi de sine stătători în fruntea viitorului nostru după cum îl dorim, după cum îl merităm.

„Bagheta inspirată a maestrului Victor Dumănescu, - scria ziarul citat, - care semnează direcția muzicală a spectacolului a fost eficientă, mai ales în scenele de ansambluri, prezența sa la pupitru, sobră și stimulatorie în același timp, asigurând desfășurarea în bune condiții a discursului muzical”.

Scenograful V.Ocunev, ca întotdeauna, a fost la înălțime. Nu au avut pretenții nici acei care au apreciat costumele (pictor I.Press).

Nu se poate afirma că totul a fost pus la punct. Pronunțarea textului

(în limba italiană) lăsa mult de dorit, regia (E.Constantinova), deși, în general mulțumitoare a avut unele clișee în reluare, s-a observat decalajul (uneori) dintre soliști și orchestră, -iată doar câteva observații și neajunsuri indicate la premieră, care cu timpul, mai mult sau mai puțin, au fost înlăturate.

Opera „Lucia di Lammermoor” de G.Donizetti a cunoscut grandioase succese în montarea multor teatre din Europa. Să fie prezentată chișinăuenilor i-a venit rîndul într-o perioadă cumplit de grea pentru Liricul nostru, perioadă cînd nu se mai dădeau, practic, concerte la Filarmonică, cînd instituțiile din domeniul culturii abia mai supraviețuiau în condiții financiare mizerabile. Publicul, sărac și el, dar încă dornic de evenimente culturale, la începutul lui 1993 era în așteptarea unei premiere la Opera Națională. Aceasta a avut loc la 20 februarie. Chiar dacă specialiștii nu întotdeauna au formulat opinii favorabile teatrului, au fost și cazuri, cînd presa a numit succesul **triumfal**.⁴ Așa sau altfel, prin noua premieră Opera Națională demonstrează că este un colectiv cu adevărat profesionist, bine încheșat și rezistent la vremuri grele.

„Lucia di Lammermoor” a fost o lucrare montată de regizorul M.Timofti. O viziune tradițională a poveștilor de dragoste ale clasicilor din secolele apuse (în cazul de față e vorba de romanul lui V.Scott „Logodnica de Lammermoor”), care a dat posibilitate spectatorului să urmărească conținutul operei fără sofisticări regizorale de dragul modernului, cei prezenți în sală fiind mai mult cucerți de frumusețea vocilor cîntăreților noștri. Splendid a

fost V.Dragoș (*Enrico*), care, pe lîngă vocea de inedit *belcanto*, încă o dată a demonstrat incomparabilul său temperament actoricesc. I.Paulencu și-a reiterat măestria interpretativă în rolul lui *Bidebent*, iar tînărul S.Homov (*Edgar*) a impresionat publicul prin timbrul frumos al vocii, dar și prin jocul actoricesc destul de inspirat. Protagonista spectacolului, S.Strezeva (*Lucia*), a excelat afit de reușit, încît unii afirmă chiar că avem de a face cu o artistă excepțională, care mai are multe „de spus” pe scena lirică.

Printre dirijorii anilor 1990, care vroiau să se prezinte în fața publicului occidental cu colective talentate din fosta URSS, dar aproape rămase pe drumuri, se numără și maestrul A.Neve din Belgia. Împreună cu cunoscutul regizor român N.Ciubuc, maestrul de cor A.Movilă și scenografa I.Press, dirijorul belgian se încadrează în montarea sau, mai exact, în readucerea pe scena Operei Naționale a spectacolului „Carmen”, cu scopul prezentării acestei capodopere de G.Bizet publicului din țara sa.

La Chișinău premiera a avut loc la 3 iunie 1993. Un singur spectacol. Sala arhiplină, ovații, flori, felicitări, nu numai pentru un spectacol reușit, dar și pentru că orice eveniment cultural (foarte rar în acea perioadă) era așteptat. Pentru rolul titular a fost invitată din Statele Unite mezzo-soprana I.Mișura, solistă a Operei noastre, stabilită de curînd în America și cunoscută de acum de dirijorul A.Neve în urma evoluării cîntăreței la Bruxell, cu Liricul moldovenesc, în rolul *Azucenei* din opera „Trubadurul” de G.Verdi. „Irina Mișura a realizat o performanță vocală certă, punîndu-și în valoare și

talentul actoricesc. Profundă, adâncă, dar și de o sonoritate senină, aspră, însă și succulentă, vocea protagonistei a susținut cu brio pasajele de virtuozitate, de la prospețimea și bogăția emoțională a notelor supraacute la transparența lucrată a celor grave, impetuoasă, aproape autoritară...⁵ Spectatorii i-au admirat pe reputatul cîntăreț E.Pelagheicenko (invitat din Belorusia) în rolul lui *Hose* și pe tînărul solist al Operei noastre P.Racoviță „ce ne-a înfățișat un *Escamillo* ambițios și plin de farmec; a cîștigat aplauze și Larisa Brumă (ea a interpretat-o pe *Micaela*); a răsunit și un inevitabil „Bravo!” după evoluarea Anastasiei Buruiană, a Elenei Gherman, a lui Anatol Arcea și Vasile Cheptenari, ale căror aptitudini vocale s-au manifestat plener în celebrul cvartet ce anunță dezlănțuirea acțiunii scenice”.⁶

După turneul din Occident, spectacolul „Carmen” a fost de mai multe ori aplaudat la Chișinău avînd interpreți noi

În toamna anului 1993 (premiera a avut loc la 13 octombrie), regizorul M.Timofte, dirijorul I.Ianache și scenografa I.Press montează opera „Peter Pan”, care nu s-a ținut prea mult în repertoriu. Evenimentul s-a produs la 23 decembrie, cînd tînărul dirijor-șef Iurie Florea, regizorul Eugen Platon și scenograful F.Bessonov, I.Press, maestrul de cor A.Movilă și maestrul de balet E.Gîrneț prezintă publicului un nou „Rigoletto” (de la prima premieră pe scena moldovenească trecuseră 26 de ani).

„Tinerețea fiind prin definiție subversivă, „periculoasă”, trezește suspiciunea mediocrității și chiar a talentului deja afirmat, însă prea plin de sine”,⁷– afirma atunci Cezar

Antoniou referindu-se la premiera spectacolului în cauză. Autorul cronicii mai relevă că, în felul acesta, „se dezlănțuie (...) un război nedecarat, pe care uneori îl cîștigă atît cei care mai cred că au viitorul în față, cît și cei care au lăsat în urmă un trecut fremătînd de iluzii”.⁸ Dar principalul e să cîștige publicul, adăugăm noi. În cazul nostru chiar a cîștigat, pentru că, pe lîngă acei extraordinari interpreți din rolurile principale (S.Strezeva, S.Homov, I.Paulencu), au evoluat în aceleași roluri „cu o înaltă cotă de profesionalism” E.Gherman (*Gilda*), A.Donos (*Rigoletto*), V.Cheptenari (*Ducele*), interpreți mai tineri, mai proaspeți, dar care au și „obligat” publicul să fie sigur pentru „ziua de mîine” a teatrului. Sau, cum încheie articolul menționat C.Antoniou, „propunîndu-ni-se o revenire la trecutul glorios al muzicii, ni se crează impresia că avem viitorul în față”. Era, de fapt, un vis al autorului cronicii, dar și al artiștilor, bineînțeles. Pentru că realitatea de atunci nu putea să-l facă pe oricine foarte optimist. Nici chiar pe recent numitul șef de orchestră Iu.Florea, care era nevoit să monteze cîteva spectacole impuse de impresarii străini, spectacole ce urmau să fie prezentate la Roma sau alte cîteva orașe italiene. Situația materială de atunci te făcea să primești anumite condiții. Același Iu.Florea mărturisea printre altele: „Să fiu sincer, am pornit pe calea cea mai puțin plăcută, sacrificîndu-ne onoarea de muzicieni pentru cei 15-20 de dolari de persoană la fiecare spectacol susținut în Vest. Aceștia echivalează cu salariul nostru lunar de aici. Se întîmplă cu noi ceea ce s-a întîmplat deja în alte țări din fostul

sistem socialist: sîntem nevoiți să ne vindem foarte ieftin marfa, numai să supraviețuim, să nu fim împinși în anonimat, care ar însemna pentru teatru decesul său artistic. Cu alte cuvinte, împărtășim destinul celor săraci...”⁹ Nu am afirma că la această oră artiștii au devenit cu mult mai bogați, deși schimbări în bine, cu multă stăruință, se observă. Iu.Florea rămînînd în cele din urmă optimist, mizînd pe „capacitățile interioare ale artistului de vocație, care nu capitulează în momentele de criză ci, dimpotrivă, își concentrează întreaga energie în asemenea situații”.

În 1994 nu s-a montat nici o operă. Doar la 12 iunie s-au interpretat două lucrări celebre: Simfonia N 4 de G.Mahler și oratoriul „Carmina Burana” de Carl Orff. Bravo dirijorului Iu.Florea și maestrului de cor A.Movilă. A fost o modalitate de a lucra serios cu două colective importante pentru a le menține la un anumit nivel artistic. Neavînd nici o sursă de a monta vreun spectacol nou și aflîndu-se într-o stare materială dezastruoasă, Opera moldovenească era pe cale de destrămare. Prin turneul de la sfîrșitul anului, Teatrul a opus aceluși timp vitreg prima rezistență. Artiștii noștri au susținut peste patruzeci de spectacole („Aida”, „Traviata”, „Rigoletto”) în Spania (Madrid, Barcelona, Saragosa, Vadalahara etc.) și Portugalia (Porto, Braga ș.a). A fost un examen al Liricului chișinăuean în fața Occidentului, examen susținut cu brio și în urma căruia, de acum mulți ani la rînd, artiștii moldoveni sînt solicitați în diverse țări ale lumii. S-ar putea vorbi mult despre părțile pozitive și negative ale acestor turnee, dar nu ne-am propus

de la bun început să ne preocupăm de activitatea Teatrului în deplasare, ceea ce, după părerea noastră, ar constitui o temă aparte.

Pe parcursul anilor, repertoriul teatrului era constituit, în special, din creații ale compozitorilor italieni și ruși, uneori se montau opere ale autorilor contemporani. De un Wagner sau de un alt compozitor german nici nu se discuta, barem. E, probabil, explicabil fenomenul: *Latinitatea și mediul în care existăm*. Dar iată că în 1995 se face auzită și la Chișinău clasică austriacă. Dirijorii V.Dumănescu și M.Secikin, împreună cu regizorul E.Constantinova aduc pe scena noastră „Nunta lui Figaro” de Mozart. La Chișinău, în perioada sovietică, această fermecătoare muzică a mai fost admirată în 1956 la Studioul de Operă al Conservatorului, cînd maestrul B.Miliutin depuse mult efort pentru a prezenta, în interpretarea studenților, un spectacol destul de reușit pentru acele vremuri.

Lucrul asupra „Nunții” s-a dovedit a fi extrem de dificil. Se cerea o viziune, o interpretare cu totul deosebită de ceea ce constituia repertoriul teatrului pînă atunci. Era nevoie de multă precizie în executarea orchestrei, a ansamblurilor, cîntăreții trebuiau să însușească anumite maniere, stiluri, să joace o comedie „galantă”, regizorul E.Constantinova propunînd multe soluții ingenioase de creație ca spectacolul să fie vesel, ingenios și departe de banalități. A fost apreciată și scenografia semnată de pictorul G.Condrea din România, căruia i-a reușit să creeze o atrăgătoare atmosferă adecvată epocii. În acțiunea generală s-au înscris reușit atît corul (A.Movilă), cît și baletul

(M.Caftanat). Orchestra suna diferit sub baghetele dirijorilor amintiți, dar aprecierile erau făcute, de cele mai multe ori, în funcție de gusturile sau pregătirea criticului. Important este că, în fine, se vorbea despre o orchestră bună, care se acomodează ușor la exigențele oricărui dirijor, „mai ales dacă maestrul mai e și talentat”.

La succesul spectacolului au contribuit din plin soprana A.Buruiană, care în rolul *Susanei* a demonstrat o bună școală vocală și har actoricesc. În rolul *Figaro* s-au produs experimentatul B.Godin și tânărul P.Racoviță. *Contele* lui I.Cvasniuc, ca și *Contesele* (L.Aga, G.Grin), au plăcut publicului, interpretii depunând toată stăruința să se încadreze cât mai natural în diverse scene. Să amintim și reușita evoluare a artiștilor N.Kurbatova și V.Cojocararu (I.Paulencu) în duetul *Marcelina – Bartolo*, precum și a lui V.Micușă în rolul lui *Basilio*. Au fost buni N.Covaliov și V.Zgardan (*Antonio*), S.Donica (*Barbarina*) și I.Macarenco în *Don Curzio*.

„Pentru nimic în lume nu m-aș fi încumetat să montez opera lui F.Cilea, care nu mă interesează ca lucrare, dacă n-aș fi fost absolut sigur că anume actrița Adriana Lecouvreur trebuie să descopere pe scenă chipul contemporanei noastre Maria Bieșu, și nicidecum invers”, mărturisea în timpul unei repetiții regizorul Iu.Alexandrov. Venise la Chișinău pentru o nouă înscenare a operei „Adriana Lecouvreur”. După doisprezece ani. Venise ca să declare că vrea să monteze „un spectacol cu Bieșu și despre Bieșu”, despre „o cântăreață care și-a dedicat întreaga viață scenei, cântăreață ce devenise legendă”.

Premiera a avut loc în deschiderea celei de-a șaptea ediții a Festivalului Internațional „Vă Invită Maria Bieșu”, festival despre care vom mai vorbi, fără să uităm și de „Adriana Lecouvreur”.

Anul 1997 a fost vid de evenimente culturale. Din păcate, nici o premieră. Se întocmeau acorduri pentru noi turnee, în caz contrar, sărăcia putea să ne lase fără teatru. Abia în 1998, cu dificultăți enorme, dirijorii V.Dumănescu (România) și N.Dohotaru, regizorul E.Platon, scenograful V.Ocunev și I.Press, maestrul de cor A.Movilă și maestrul de balet E.Gârneț propun publicului nostru un spectacol nou: opera „Otello” de G.Verdi. Premiera a avut loc la 21 iunie 1998. Tot ce se întâmpla pe scenă ținea de lucruri tradiționale. Interesau evoluările eroilor centrali. În rolul titular excela o stea de primă mărime: M.Muntean. Experiența, talentul, intuiția, harul actoricesc, temperamentul sînt doar cîteva din calitățile artistului, care a ieșit în fața publicului ca un maestru al scenei, al vocalului, ca un original tălmăcitor al creației verdiene. Într-o formă vocală frumoasă apăruse și O.Cobzeva (*Desdemona*), care avea să se impună și prin joc actoricesc, chiar dacă uneori emoțiile „treceau pragul”. Un *Iago* strălucit, pe măsura talentului interpretului B.Materinco.

În următorii ani nu s-a montat la Opera Națională niciun spectacol nou. Preocupată să iasă din sărăcie, trupa întreprindea turnee peste hotare și abia în anul 2000, la 15 mai, publicul chișinăuean a aplaudat artiștii noștri într-un concert consacrat unei mari personalități ai neamului, Mariei Cebotari, concert

regizat de E.Constantinova și dirijat de N.Dohotaru.

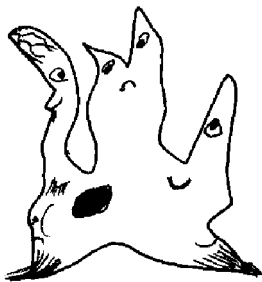
Un rol greu de supraevaluat în menținerea Operei Naționale într-o formă artistică, uneori chiar bună, l-a jucat Festivalul Internațional „Vă

Invită Maria Bieșu”, festival început în 1990 și care s-a desfășurat pe parcursul unor ani destul de vitregi pentru cultura noastră națională

BIBLIOGRAFIE

1. Săptămânalul „*Literatura și Arta*”, 1992, 24.09.
2. Săptămânalul „*Literatura și Arta*”, 1992, 08.10.
3. Săptămânalul „*Literatura și Arta*”, 1992, 29.10.
4. Ziarul „*Вечерний Кишинев*”, 1993, 02.03.
5. Săptămânalul „*Literatura și Arta*”, 1993, 24.06.
6. Idem.
7. Săptămânalul „*Literatura și Arta*”, 1994, 17.03.
8. Idem.
9. Săptămânalul „*Literatura și Arta*”, 1993, 23.12.

Iulie, 2007





**ZECE EDIȚII ALE FESTIVALULUI
INTERNATİONAL
„VĂ INVITĂ MARIA BIEȘU”
(SPECTACOLELE DE OPERĂ)**

*TEN EDITIONS OF THE INTERNATIONAL FESTIVAL
„MARIA BIEȘU INVITES YOU”. OPERA PERFORMANCES*

Aurelian DĂNILĂ,
doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
președintele Uniunii Teatrale din Moldova

One of the most prestigious Festivals of the Republic of Moldova was founded in the autumn of 1980 at the initiative of the prima donna of the National Opera Maria Bieșu. The Festival generated numerous opera and ballet artists from all over the world who presented their artistry in the various plays.

The article tries to review the first ten editions of the Festivals which constituted important events in the cultural life of the Republic of Moldova in one of its most difficult periods when musical manifestations with international participation could be organized only through a miracle. Our public had the occasion to admire the art of some exceptional singers from Russia, Georgia, Belorussia, Romania, SUA, Italy, France, Poland, Bulgaria, Germany and other countries.

The theatre of Opera and Ballet maintained and is maintaining its artistic form of high quality partly because of the Festival „Maria Bieșu invites You”.

Ideea organizării la Chișinău a unui festival de operă era vehiculată încă la începutul anilor '80. Mai în glumă, mai în serios, inspirați de triumfalele succese ale Mariei Bieșu, ne vroiam și noi în centrul atenției lumii belcanto-ului, îndrăznind chiar să ne gândim la o eventuală ediție a Concursului „Madame Butterfly”, concurs la care primadona noastră a confirmat încă o dată vorba cronicarului: nasc și la Moldova oameni...

Dar ideea „a luat foc” abia în toamna anului 1990. La începutul unei perioade extrem de dificile din punct de vedere politic, social, cultural nu numai pentru (pe atunci încă RSSM), ci pentru tot spațiul sovietic, pentru tot imperiul, care se afla pe ultima sută de metri spre o spectaculoasă și inevitabilă destrămare.

Invitați de Maria Bieșu la un prim Festival de Operă și Balet, mari artiști din fosta URSS se adunaseră la Chișinău, ca între 19 și 28 septembrie să evolueze cu mult succes în diverse spectacole, delectând publicul nostru, la acel timp, categoric setos de evenimente culturale, de adevărata artă. Univoc, s-a produs un adevărat eveniment. Toți soliștii anunțați veneau, vorba folcloristului Andrei Tamazli-caru, „ca la hramul casei”, și, în primul rând, din marea stimă ce o purtau primadonei noastre.

Concertul de inaugurare a festivalului (prima ediție se numea „Festivalul Unional al Stelelor de Operă și Balet”) a început cu geniala Rapsodie română N 1 de G.Enescu. Emoționanta atmosferă ce se instalase în sală odată cu primele acorduri ale

orchestrei s-a menținut pe parcursul tuturor spectacolelor. Poate cu mici excepții, melomanii au avut fericirea să trăiască bucuria sufletească într-o permanentă ascensiune pe parcursul următoarelor ediții. În acele zile oaspeții noștri au fost cunoscuții cântăreți Z.Jimaitis (Lituania), M.Șutova (Rusia), L.Tiurina (Ucraina), N.Ambrazaitite (Lituania), I.Milkeaviciute Letonia), E.Pelagheicenko (Belarus), înzestrații șefi de orchestră F.Mansurov (Moscova), A.Anisimov (Belarus), V.Verdjonis (Lituania) ș.a.

Alături de Maria Bieșu, la acest festival (ca, de altfel, și la celelalte ediții s-a aflat irepetabila Irina Arhipova, mezzo-soprană de primă mărime în lumea vocalului și bună prietenă a primadonei noastre, a Teatrului liric din Chișinău (marea cântăreață a strălucit în rolul *Contesei* din „Dama de pică”). De succes s-au bucurat și soliștii noștri V.Dragoș, S.Strezeva ș.a., care împreună cu oaspeții Festivalului au evoluat în operele „Petru Rareș” de E.Caudella, „Bal mascat” de G.Verdi, „Iolanta”, „Dama de pică” și „Evgheni Oneghin” de P.Ceaikovski, „Norma” de V.Bellini.

O pagină aparte în acest festival a fost înscrisă de M.Bieșu, odată cu apariția în premieră a mării cântărețe în rolul *Ameliei* din opera „Bal mascat” de G.Verdi, spectacol montat de cunoscutul regizor din Belarus S.Ștein și maestrul A.Samoilă, la acel moment dirijor în toată legea. Primadona noastră demonstrase încă o dată ce înseamnă har dumnezeiesc.

A doua ediție a Festivalului „Vă Invită Maria Bieșu”, numit de acum internațional și desfășurat între 18 și 29 septembrie 1991, a întrunit la Chișinău numeroase personalități ar-

tistice nu numai din fosta URSS, dar și din România. Cântăreața Patricia Morandini (a evoluat, cu unele semne de întrebare, în „Forța destinului”) prezenta Italia. Afișele anunțau evoluările în diverse spectacole și gala-concerte a cântăreților I.Arhipova, V.Piavko, O.Pletenko, L.Smetannikov, N.Erasova, B.Stațenko, G.Hanedanean, L.Ivanova (toți din Rusia), E.Pelagheicenko (Belarus), S.Martirosean (Armenia), K. Kărb (Estonia), S.Iziumov (Letonia), ale soliștilor Operei din Kiev și Odesa V.Kociur, V.Pivovarov, L.Șirina precum și ale oaspeților români D. Ohanesean (București), D.Șerbac (Cluj), V.Filimon, G.Popa, E.Filipovici (Iași). Din România, au mai venit dirijorii L.Dumitriu („Bărbierul din Sevilla”), P.Zbârcea („Don Carlos”) și V.Dumănescu („Trubadurul”). În calitate de dirijori, Festivalul i-a mai avut pe Iu.Kocinev (Saratov, „Dama de pică”), V.Leagos (Sverdlovsk, „Forța destinului”) și, desigur, pe maestrii teatrului nostru: G.Mustea („Alexandru Lăpușneanu”), A.Moceaiov, L.Gavrilov, I.Ianachi, care au dirijat spectacolele de balet.

Faptul că la acea oră Opera moldovenească era destul de tare, profesionistă în înțelesul european al cuvîntului, o demonstau soliștii ei, care formau o echipă de înaltă calitate, dar și noua viziune scenică a operei „Alexandru Lăpușneanu” de Gh. Mustea prezentată după o întrerupere de câțiva ani. În spectacolele Festivalului ediției 1991 publicul nostru i-a aplaudat din plin pe M.Muntean (Concertul de gală), V.Dragoș („Forța destinului”, „Alexandru Lăpușneanu”), I.Paulencu („Trubadurul”), N.Bașcatov („Don Carlos”, „Dama de pică”), S.Strezeva („Bărbierul din Sevilla”, „Alexandru Lăpușneanu”),

L.Oprea („Alexandru Lăpușneanu”), N. Covaliov („Forța destinului”), „Alexandru Lăpușneanu”), V. Calestru („Alexandru Lăpușneanu”), B.Materinco („Dama de pică”), E. Gherman („Alexandru Lăpușneanu”), „Dama de pică”), I.Mișura („Forța destinului”), I.Cvasniuc („Alexandru Lăpușneanu”), N.Busuioc („Alexandru Lăpușneanu”), A. Donos („Forța destinului”), „Alexandru Lăpușneanu”).

Anul 1992 a fost deosebit de sărac pentru țara noastră. „În condițiile extrem de grele de trecere la economia de piață și ridicarea zilnică a prețurilor, când, s-ar părea, cui să-i mai ardă de teatru, rezultatele, – a subliniat Maria Bieșu, – au întrecut așteptările”.¹ E vorba de cea de-a treia ediție a festivalului (6-15 noiembrie), când „a avut de câștigat arta veritabilă, faptul fiind confirmat atât de prezența unor artiști cu faimă internațională ca Irina Arhipova (Moscova), Vladislav Piavko (Berlin), Maati Palm (Estonia), care au participat la cele trei ediții ale festivalului, cât și de cântăreți de prestigiu, veniți pentru prima oară la Chișinău: Gabriela Cegolea (Italia), Florin Farcaș (București), Mioara Cortez-David (Iași), Lucia Papa (Timișoara), o adevărată descoperire a acestui festival”.²

În 1992, ediția a treia a Festivalului a început cu opera „Turandot” de G.Puccini, spectacol trecut prin înțelegerea muzicală a maestrului V.Dumănescu, dirijor care avea de acum experiența colaborării cu trupa noastră atât la Chișinău, cât și în cadrul turneului teatrului în Elveția și Franța. În rolul titular s-a produs amfitrioana Festivalului, Maria Bieșu, altădată marea cântăreață excelând și în rolul slavei *Liu*. Maria Bieșu – *Turandot* ne-a demonstrat cu o excep-

țională măiestrie, menționau criticii, metamorfoza pe care o parcurgea eroina operei: „fecioara rece a cerului și a soarelui” devine „o fire supusă, care poate să simtă și să sufere”. Cel care izbutește să-i frîngă trufia și neomenia este prințul Calaf în interpretarea lui M.Munteanu, una din cele mai reușite partiții vocale ale cântărețului.

Presa nu a lăsat fără atenție nici splendida evoluare a G.Cegolea, compatrioata noastră de la teatrul „La Scala” din Milano, care a urzit chipul lui *Liu* cu mult talent dramatic, tehnică vocală și timbrul nepereche al vocii, impresionînd pe cei mai exigenți ascultători.

În alte roluri ale acestui spectacol publicul i-a aplaudat pe I.Paulencu (*Timur*), V.Dragoș (*Ping*), A.Arcea (*Pong*), I.Gheil (*Pang*).

La acel Festival s-a mai cântat „Don Carlos”, „Nabucco” și *Requiem* de G.Verdi, „Tosca” de G.Puccini, „Dama de pică” de P.Ceaikovski, ultimul spectacol deosebit de inspirat condus de maestrul A.Samoilă, impresionînd în mod deosebit evoluările I.Arhipova (*Contesa*) și a lui V.Piavko (*Gherman*).

A patra ediție a festivalului i-a avut ca oaspeți pe mai mulți interpreți de prestigiu din România, printre care P.Hărășteanu, I.Voineag, L.Țibuleac, Mioara Cortez-David, V.Dumănescu, I.Iancu, dar și din Australia (dirijorul W.Gross), Franța (V.Cortez), Rusia (I.Arhipova, A.Cisteakov), Azerbaidjan (G.Nazarov), nemaivorbind de maestrul A.Samoilă, care la acel timp era de acum bine stabilit în

Turcia. Între 15 și 26 decembrie 1993, publicul era invitat la operele „Madame Butterfly” de G.Puccini, „Evgheni Oneghin” de P.Ceaikovski, „Lucia di Lammermoor” de

G. Donizetti, „Nabucco” și „Trubadurul” de G. Verdi, „Carmen” de G. Bizet. În încheierea Festivalului s-a cântat „Recvîem” de G. Verdi.

Am menționat două lucruri deosebite, care au constituit, de fapt, surpriza festivalului: evoluarea M. Bieșu în „Madame Butterfly” și spectacolul „Trubadurul” ale cărui protagoniste au fost surorile Cortez. Important însă mai era și faptul că poate pentru prima dată s-a simțit că această sărbătoare muzicală, fondată pe un gen destul de dificil precum e opera și baletul, prinde rădăcini la Chișinău și are toate șansele să devină cu adevărat tradițională, cu adevărat internațională. Se mai simțea și a doua respirație a primadonei noastre. Maestrul V. Dumănescu mărturisea: „Acest Festival se datorează unei personalități care – nu câțiva ani – ci o perioadă îndelungată a dat tot ce a putut mai bun pentru a ridica nivelul cultural al acestei părți de pământ, menținând nestinsă flacăra spiritualității. Spun acestea pentru că Maria Bieșu, cea despre care vorbim – și e suficient să-i pronunțăm numai numele, ca să proiectăm o perioadă glorioasă a artei vocale de aici – se identifică cu acest Festival, cât și cu realizările în genul respectiv pe acest pământ. Poate că acum, mai mult ca oricând, desfășurarea unei asemenea manifestări, în condiții vitrege, pe care le știm cu toții, este mai mult decât o performanță”.³

...M. Bieșu apăruse în „Madame Butterfly”. Revenirea la un rol care i-a adus glorie, cu mai mulți ani în urmă, a fost, firește, un mare risc pentru amfitrioana festivalului! Și, posibil, emoțiile cântăreței s-au transmis fluidic și spectatorilor, pentru că în sală a dominat o liniște trepidantă pînă la ultimul gest al dirijo-

rului. Părea că fiecare s-a implicat în subiect, contopindu-se cu eroii din scenă!

În rolul lui *Suzuki*, pentru prima dată, și nu fără succes, apăruse tînăra mezzo-soprană T. Busuioc. Un rol, de multe ori salvator, în acel spectacol l-a jucat maestrul A. Samoilă, care a fost și un uimitor de fin tîlmăcitor al intermezo-ului orchestral, adăugăm noi. Reputatul dirijor și-a mai demonstrat darul dumnezeiesc și conducînd „Trubadurul” verdian cu Mioara Cortez-David (de la Opera din Iași) în rolul *Leonorei* și cu Viorica Cortez (de mai mult timp stabilită în Franța) – o splendidă *Azucenă* – interpretă, ale cărei meritele sînt recunoscute de toți și pretutindeni. Surorile Cortez, ale căror rădăcini la sudul Basarabiei ne duc, au prezentat publicului un spectacol de zile mari, visul artistelor de „a cînta împreună măcar o dată la baștină” împlinindu-se la Chișinău. Harul lor a fost răsplătit prin furtunoase aplauze, numeroase buchete de flori, ovații și repetate chemări la rampă.

Între 22 septembrie și 1 octombrie 1994, la Chișinău s-a desfășurat a cincea ediție a festivalului. Am avut oaspeți din Rusia (I. Arhipova, N. Putilin, M. Lapina, A. Abdrazakov, N. Reșetneak, O. Kulko, A. Cisteakov), Japonia (T. Kohama), România (L. Papa, C. Petrovici, I. Iancu), Georgia (T. Gugușvili), Ucraina (A. Ponomarenko) etc.

Remarcăm excelentul ansamblu de interpreți în opera „Aida” de G. Verdi, format din M. Bieșu (rolul titular), L. Papa (*Amneris*), T. Gugușvili (*Radames*), A. Ponomarenko (*Amonasro*). Conducerea muzicală i-a aparținut lui I. Iancu, fin tîlmăcitor al partiturii verdiene. A impresionat și

japoneza T.Kohama în rolul *Madame Butterfly* din opera omonimă de G.Puccini, spectacol în care au mai evoluat N.Busuioc (*Pinkerton*), V. Dragoș (*Sharpless*), iar la pupitrul dirijoral se afla maestrul C.Petrovici. T.Gugușvili în rolul *Ducelui* a contribuit în mare măsură la succesul spectacolului „Rigoletto”, în rolul titular excelențând N.Putilin.

Se aștepta cu nerăbdare opera „Aleko” de S.Rahmaninov. Ideea de a prezenta la festival această creație inspirată din viața romilor basarabeni îi aparține I.Arhipova, care rămăsese entuziasmată de locurile pitorești de la Dolna, de poiana Zemfirei, unde adesea rătăcea genialul A.S.Pușkin. A fost o interpretare a tinerilor soliști din Moscova în variantă de concert (fără vreo explicație, în costum teatral apăruse doar A.Abdrazakov în rolul *Bătrînului țigan*, cunoscutul bas evoluând sub așteptările publicului). Ceilalți reprezentanți ai Rusiei, M.Lapina (*Zemfira*), N.Reșetneak (*Aleko*), O.Kulko (*Țiganul tânăr*) au demonstrat un nivel vocal demn de Teatrul „Bolșoi”. Inspirat a dirijat A.Cisteakov.

În 1995, primadona Operei moldovenești, Maria Bieșu, marca 35 de ani de activitate. Apogeul evenimentului s-a înscris în ediția a șasea a festivalului, la care marea cântăreață a invitat colegi din Italia, România, Rusia, Ucraina. Revelația a fost spectacolul „Forța destinului” de G.Verdi cu Maria Bieșu – *Leonora* și italianul Antonio de Lucia – *Alvaro*. Un alt reprezentant al țării belcantoului, dirijorul Silvano Frantolini, cunoscut de acum publicului nostru, a avut grijă ca bagheta să-i fie sigură și precisă.

Un spectacol interesant a fost din punctul de vedere vocal, cât și re-

gizoral au prezentat oaspeții din Kiev: „Nabucco” de G.Verdi. Au fost mult aplaudați S.Dobronravova (*Abigail*), I.Ponomarenko în rolul titular și V.Pașcenko (*Zaharia*), A.Vostreakov (*Ismail*). La succesul spectacolului a contribuit talentatul dirijor V.Kojuhari. Nici de data aceasta nu putem să trecem cu vederea pe tânăra mezzo-soprană T.Busuioc (*Fenena*), care destul de fericit s-a încadrat în ansamblul kievian. Menționăm aparte meritele maestrului A.Movilă, care a asigurat o emoționantă interpretare a celebrului „cor iudeic”.

„Cavaleria rustică” de P. Mascagni i-a avut ca protagoniști pe prim-soliștii Operei bucureștene M.Slătinaru–Nistor (*Santuzza*) și I.Voineag (*Turiddu*), interpreți care la acea vreme reprezentau o frumoasă școală românească de canto.

A creat o impresie bună și mezzo-soprana V.Șutova de la „Bolșoi” (chiar dacă a avut uneori probleme de ordin intonațional), *Carmen* în viziunea cântăreței fiind un rol bine chibzuit, convingător, cu o cântărită doză de temperament, ce garantează o interpretare cultă, ferită de exagerări și banalități. Capodopera lui G.Bizet l-a avut ca protagonist și pe reputatul nostru tenor M.Muntean în rolul lui *Hose*, aplaudați din plin mai fiind și alți doi interpreți ai Operei noastre: O.Kobzeva (*Micaela*) și P.Racoviță (*Escamillo*). Cuvinte de toată lauda a meritat maestrul A.Samoilă, care a ținut spectacolul în mâini de muzician dotat.

„Un astfel de spectacol se poate prezenta celui mai exigent public”, a opinat I.Arhipova după premiera operei „Andriana Lecouvreur” de F.Cilea, propusă spectatorilor în cadrul Festivalului „Vă invită Maria

Bieșu”, ediția a șaptea – 13 – 20 septembrie 1996.

De fapt, a fost o reluare a spectacolului montat la începutul anilor '80 de regizorul Iu. Alexandrov din Petersburg. De data aceasta, același director de scenă propuse o nouă viziune a lucrării, mărturisind că venise la Chișinău să înceneze nu un banal triumfi de dragoste, ci „o istorie despre Maria Bieșu, un spectacol pentru Maria Bieșu”. Iu. Alexandrov susținea că „anume *Adriana Lecouvreur* trebuie să descopere chipul marei noastre contemporane, și nu invers”. La o distanță de peste 10 ani de la prima premieră, M. Bieșu a creat un rol psihologic cu totul deosebit, un rol care și sub aspect vocal se înscrie printre cele mai însemnate realizări ale artistei. Menționăm că la reușita spectacolului și-au dat concursul V. Dragoș, N. Busuioc, B. Ganzel, N. Covaliov, A. Arcea. Din echipă îi mai amintim de bine pe scenograful V. Okunev, maestrul de cor A. Movilă, maestrul de balet din Rusia G. Abaidulov. Un merit aparte în realizarea spectacolului l-a avut maestrul A. Samoilă, care a imprimat partiturii o emoționantă dramaturgie.

Într-o mult promițătoare formă vocală a fost la acel festival și O. Cobzeva, evoluând în opera „*Tosca*” de G. Puccini (rolul titular), alături de reputații săi parteneri T. Gugușvili (*Cavaradossi*) și Iu. Mazurok (*Scarpia*).

Opera „*Dama de pică*” de P. Ciakovski i-a avut ca protagoniști pe I. Arhipova (*Contesa*), A. Srednițki (*Gherman*), Iu. Mazurok (*Tomski*), iar tânăra soprană din Ucraina N. Dațko a impresionat publicul în rolul *Lizei*. A dirijat cunoscutul maestru E. Kolobov din Moscova, care a rămas nu prea entuziasmat de orchestră (mai mult

improvizată, instrumentiștii de bază fiind într-un turneu peste hotare).

N. Dațko a fost și o splendidă *Leonoră* în „*Trubadurul*” de G. Verdi, M. Muntean fiind aplaudat în rolul lui *Manrico*. Orchestra, corul și soliștii s-au dat ușor după bagheta inspirată a bulgarului G. Notev.

O echipă internațională a întrunit spectacolul „*Rigoletto*” de G. Verdi, care ar fi trebuit să fie unul din cele mai bune. Fiecare solist în parte reprezenta un nume sonor nu numai în țara sa, dar și peste hotare, însă, lucru oarecum straniu, împreună n-au reușit să creeze ansamblul așteptat. Cred că eșecul poate fi explicat și prin lipsa de timp pentru repetițiile necesare. Oricum, publicul s-a bucurat de vocile frumoase ale sopranei A. Biuyuksarac din Turcia (*Gilda*), a lui S. Popov din Bulgaria (rolul titular), mulțumitor s-a prezentat ungerul Ia. Bandi (*Ducele*).

Ca o uvertură la ediția a șaptea a festivalului s-a înscris concertul Tamarei Sineavskaia în Sala cu Orgă, renumita mezzo-soprană de la Teatrul „*Bolșoi*” din Moscova, susținând un recital de zile mari. Trecând peste concertul oficial de deschidere, care nu a fost ceva deosebit, amintim aici de ultimul acord al festivalului, ca să menționăm extraordinara interpretare a oratoriului „*Stabat Mater*” de G. Rossini. Cvartetul Maria Bieșu, Irina Arhipova, Ianoș Bandi și Valeriu Cojocar, corul (Alexandru Movilă) și orchestra dirijată de Alexandru Samoilă au demonstrat încă o dată că, de multe ori, ceea ce se întâmplă la Chișinău pe scena de Operă ține de nivelul unei culturi muzicale cu adevărat europene.

Ediția a opta a Festivalului „*Vă invită Maria Bieșu*”, care s-a desfășurat între 11 și 18 septembrie

1997, a propus publicului nostru patru din cele mai populare opere clasice: „Carmen” de G.Bizet, „Turandot” de G.Puccini, „Traviata” de G.Verdi și „Bărbierul din Sevilla” de G.Rossini. Aceste spectacole au fost realizate în diferiți ani, de diferite grupuri de creație, cu diferiți interpreți, dar prezentate împreună pe parcursul a doar unei singure săptămîni. Puteai să-ți dai seama de nivelul general al teatrului la acel moment, chiar dacă (sau poate cu atît mai mult) rolurile centrale de multe ori erau interpretate de cîntăreți de prestigiu din alte țări. De data aceasta a fost remarcat în mod deosebit spectacolul „Turandot” pe care regizorul E.Platon a ținut să-l prezinte într-o nouă viziune. Ne referim la noile mizanscene ale copiilor, care prin pantomime redau într-un mod mai profund istoria eroilor comici și a celor trei miniștri (*Ping, Pang, Pong*) din *Turandot-Calaf*, roluri interpretate într-un frumos ansamblu - V.Micușă, A.Arcea și V.Dragoș, ultimul, ca întotdeauna, fiind apreciat îndeosebi. În afară de regie, se mai observa și buna pregătire a corului (dirijor - M.Balan), căruia îi revenea o partitură extrem de dificilă, dar și inspirata scenografie semnată de V.Ocunev.

În rolul central evoluase L. Magomedova de la Opera din Berlin, cîntăreață cu o voce plină, poate uneori prea gravă, dar care se potrivea „prințesei reci”, pînă a o săruta *Calaf*. Am fi dorit mai multă feminitate în prințesa „de acum îndrăgostită...”

Soliștii noștri N.Busuioc (*Calaf*), V.Cojocar (Timur), V. Cheptenari (*Algaum*), dar mai ales E.Gherman (*Liu*) s-au bucurat de succes bine meritat, demonstrînd încă o dată că pot evolua pe mari scene de operă,

alături de artiști consacrați. Succesul spectacolului n-ar fi fost posibil fără mîna măiastră a lui A.Samoilă, care a asigurat o frumoasă sunare a orchestrei și ansambluri cizelate.

În plan statistic, festivalul din 1997 a avut cele mai pline săli. Un public numeros, dar și generos în aplauze și flori, l-a avut spectacolul „Carmen” cu I.Ivanovici din Iugoslavia în rolul titular, M.Muntean în rolul lui *Hose* și B.Materinco-*Toreadorul*. Fiecare din cîntăreți a demonstrat un înalt profesionalism, dirijorul din Belarus A.Alexandrov, bine cunoscut chișinăuenilor, avînd grijă să păstreze „nervul” spectacolului pe parcursul întregii partituri, să reliefeze cu finețe atît interpretarea vocală, cît și a soliștilor-instrumentiști.

Soprana R.Hakola din Finlanda a fost o bună *Violetta*, poate uneori exagerat de melancolică, cultura interpretativă fiind partea tare a artistei, care împreună cu tenorul M.Didîk din Ucraina (*Alfred*) și baritonul nostru V.Dragoș (*Germon*), aflat într-o formă excelentă, au creat o „Traviată” memorabilă, călduros aplaudată de public.

Pe placul publicului s-a dovedit a fi și „Bărbierul din Sevilla” cu O.Kondina - *Rosina* (din Rusia), baritonul nostru A.Godin (*Figaro*) și baritonul bucureștean P.Hărășteanu în rolul lui *Bartolo*. Acest ansamblu, de un temperament deosebit, cu interpreți bine instruiți, de parcă o viață cîntaseră împreună, se supuneau cu multă înțelegere oricărei mișcări a baghetei dirijorale, mînuită de data aceasta de francezul Jean Pierre Burtin, care a condus spectacolul aproape pe dinafară, întorcînd doar mașinal paginile partituri.

Anul 1998 a fost pentru Opera chișinăueană unul din cei mai

„nervoși”, mai instabili și mai puțin sprijiniți material, un an ce „spunea” foarte clar că este nevoie de o nouă atitudine față de un gen de artă, care nu va supraviețui fără efortul comun al artiștilor și guvernanților. Muzică se asculta. Și foarte multă: zi și noapte. Însă „muzică asurzitoare, încît se cutremurau din temelii și blocurile din beton armat”, – se indigna Maria Bieșu. Cu toate acestea, ediția a noua a festivalului a avut loc între 3 și 11 septembrie 1998.

Mari artiști au venit la festival din *dragoste pentru Maria Bieșu*. Într-adevăr, onorariile soliștilor invitați erau mai mult decît simbolice, iar artiștii noștri nici de „simbol” n-aveau parte. Și totuși, în fața publicului moldovean s-au prezentat I.Arhipova, A.Netrebko, A.Abdrazakov, A.Fedotov (Rusia), I.Ninova și K.Iankov (Bulgaria), M.Habros (Polonia), F.Filip, I.Iancu (România), M.Didîk, T.Ștonda, Ș.Mukeria (Ucraina), nici de data aceasta nu a lipsit dirijorul nostru din Turcia A.Samoiță, destul de activi au fost și artiștii-gază în frunte cu primadona M.Bieșu, care au contribuit din plin la succesul festivalului.

Sărbătoarea începuse cu „Don Carlos” de G.Verdi. M.Bieșu a fost așteptată, apoi îndelung aplaudată, ovaționată în rolul *Elisabeth*, împărțind succesul spectacolului cu mezzo-soprana I.Ninova în rolul *Eboli*, T.Ștonda în rolul regelui *Filip*, dar și cu N.Busuioc în rolul titular. A fost menționată tratarea operei de către dirijorul I.Iancu, care a stăpînit spectacolul ca un muzician de înaltă calitate.

Un alt G.Verdi – „Rigoletto”, una din cele mai îndrăgite și mai populare opere ale maestrului italian, creație, cu siguranță, montată pe toate

scenele lirice din lume. La ediția în cauză a festivalului ne-au bucurat, îndeosebi, N.Netrebko (*Gilda*), cucerind sala prin vocea-i fermecătoare, prin grațiozitate (azi una din cele mai solicitate soprane din lume), M.Didîk (*Ducele*) și, ca întotdeauna, V.Dragoș în rolul titular.

A fost în repertoriu și doritul mereu spectacol „Turandot”, muzica lui G.Puccini demult simțindu-se la Chișinău ca la ea acasă. Spectacolul a prilejuit publicului o întâlnire cu M.Habros în rolul titular (artistă foarte îndrăgită în țara sa), interpretă care s-a simțit bine alături de partenerii săi, K.Iankov (*Calaf*), un tenor lirico-dramatic minunat, și E.Gherman (*Liu*), solistă a Operei moldovenești, cunoscută la acea vreme de acum și peste hotare.

F.Filip și Ș.Mukeria au excelat în „Lucia di Lammermoor” de G.Donizetti. O splendidă *Lucia* și un extraordinar *Edgar*. Dar și un vrăjitor dirijor - A.Samoiță. Acești trei interpreți au fost atît de tari, încît despre lacune sau evoluări incoloro nici nu merita să discuți.

La ediția a noua a festivalului, Opera noastră s-a încumetat să se prezinte cu unicul spectacol național „Alexandru Lăpușneanu” de G.Mustea. Basul N.Covaliov va rămîne în istorie nu numai ca primul interpret al înverșunatului Domnitor moldav, dar și ca un convingător tălmăcitor al eroiului său, nemaivorbind de acea frumoasă și gravă voce, pe care cîntărețul o păstrează parcă numai pentru acest spectacol. V.Calestru – *Rucsanda* își înțelese foarte bine misiunea, timbrul catifelat al vocii, jocul actoricesc, temperamentul intern alcătuiind pînă la urmă un chip pe care și l-au dorit autorii lucrării. Compozitorul și dirijorul G.Mustea a avut

grijă să-și prezinte creația la nivelul posibilităților teatrului chișinăuean.

La fel numai cu eforturile proprii ale teatrului a fost prezentată și opera „Ottello” de G.Verdi. Partenerii primului nostru tenor M.Muntean, în rolul central, rol ce a impresionat publicul mai ales prin dramaturgia propusă de interpreți. Au fost laudabili O.Cobzeva în rolul *Desdemonei* și B.Materinko – un excelent *Iago*. Spectacolul a fost dirijat în mod satisfăcător de către N.Dohotaru.

Melomanii Chișinăului așteptau cu nerăbdare luna septembrie a lui 1999, când trebuia să se desfășoare ediția a zecea a Festivalului „Invită Maria Bieșu”. Numeroasele panouri anunțau participarea unor prestigioși interpreți din lume, într-un repertoriu de bună calitate. Dar... condițiile financiare precare au dictat sau, mai bine zis, au decis soarta unui festival prestigios... Negativ, bineînțeles.

În schimb, în 2000, pregătirea ediției a zecea a festivalului a fost examinată la Guvern, unde s-a relevat importanța evenimentului pentru viața culturală a Moldovei, remarcându-se că chișinăuenii (peste 79 mii de spectatori) au avut prilejul să aplaude peste 150 de interpreți de operă din Austria, America, Bulgaria, Belarus, Armenia, Ungaria, Germania, Italia, Spania, Polonia, România, Rusia, Cehia, Ucraina, Georgia, Slovacia, Franța și alte țări.

La ediția jubiliară, care s-a desfășurat între 6 și 15 septembrie, au luat parte cîntăreții I.Arhipova, N. Dațko, Iu.Mazurok (Rusia), F.Filip, I. Voineag, P.Hărășteanu (România), M.Habros (Polonia), I.Minova (Bulgaria), G.Felber (Ungaria), T.Gugusvili (Georgia), dirijorii R.Luther

(S.U.A.), G.Notev (Bulgaria), I.Iancu (România), A.Cisteakov (Rusia).

A deschis festivalul primadonna Operei noastre M.Bieșu, producîndu-se cu brio în „Adriana Lecouvreur” de F.Cilea, avînd-o ca parteneră pe mezzo-soprană I.Minova din Bulgaria în rolul *Prințesei*, interpretă de acum cunoscută și mult apreciată de publicul moldovenesc.

Recunoscută pe scenele Europei ca una din cele mai bune *Violetta* zilelor noastre, splendida soprană F.Filip s-a produs în „Traviata” de G.Verdi cu mult succes, iar partenerul d-sale, tenorul bucureștean I.Voineag (*Alfred*), a creat un chip de neuitat.

Atît în „Adriana”, cît și în „Traviata”, ca întotdeauna faimos, precis și convingător a fost maestrul A.Samoilă.

„Balul mascat” de G.Verdi i-a avut în calitate de protagoniști pe minunata soprană G.Felberg în *Amelia*, M. Muntean s-a produs în rolul lui *Riccardo*, iar tînărul bariton P.Racoviță a creat un *Renato* pe măsura talentului său. L.Șolomei a lăsat o impresie bună în rolul *Oscar*. S-a bucurat de atenția publicului și maestrul I.Iancu, dirijorul imprimînd spectacolului o inteligență interpretativă nu prea des observată la noi.

În ediția a zecea a festivalului chișinăuenii au admirat-o pentru ultima dată într-un spectacol de operă pe extraordinara mezzo-soprană I.Arhipova. Evoluase în rolul *Contesei* din opera „Dama de pică” de P.Ceaikovski. Cîtă măiestrie, cîtă dăruire! A fost fenomenală! (în cadrul aceluia festival Irinei Arhipova i s-a decernat „Ordinul Republicii”).

A fost apreciat nu numai pentru calitatea interpretării, dar și pentru curaj N.Busuioc, care în ultima clipă l-a înlocuit pe V.Piavko,

care era anunțat în rolul lui *Gherman*, dar din varii motive nu a putut să fie prezent. Foarte bine s-au prezentat N.Dațko (*Liza*) și P.Cernyh (*Elețki*) de la „Bolșoi” din Moscova. Lăudabilă a fost și evoluarea T.Busuioc (*Polina*). A.Cisteakov a dirijat în mod satisfăcător.

Al cincilea spectacol de operă din cadrul festivalului, „*Tosca*” de G.Puccini, a produs, în general, o impresie frumoasă, interpreții rolurilor principale, deși întruniți pentru prima dată în aceeași creație, au plăcut publicului prin voci interesante, individualitate, prin tratări originale ale

eroilor. E vorba de splendida M.Habros în rolul titular, T.Gugușvili – un minunat *Cavaradossi* și Iu.Mazurok – un *Scarpia* experimentat. A avut grijă de ceea ce a sunat în acea seară în fosă și pe scenă dirijorul G.Notev, maestru bine familiarizat cu muzica italiană, muzician de o vastă cultură interpretativă.

Ediția a zecea a Festivalului „Vă Invită Maria Bieșu” s-a încheiat cu tradiționalul gala-concert, la care au participat majoritatea interpreților-oaspeți, cât și artiștii ai Liricului nostru, Festival ce și-a luat rămas bun și de la secolul ce nu de mult s-a scurs.

BIBLIOGRAFIE

1. Săptămânalul „*Literatura și Arta*”, 1992, 26.11.
2. Idem.
3. Săptămânalul „*Literatura și arta*”, 1993, 16.09.

August, 2007





REFORMAREA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ÎN DOMENIUL CULTURII ȘI ARTELOR ÎN OPTICA PROCESULUI DE LA BOLOGNA

LA REFORME D'ENSEGNEMENT ARTISTIQUE ET CULTUREL
DANS L'OPTIQUE DU PROCESSUS DE BOLOGNE

Victoria MELNIC,
doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chişinău

L'enseignement artistique en Moldavie a une histoire qui commence a la fin du XIX ieme siecle. Aujourd'hui il doit etre raccorde aux principes stipules dans la Declaration de Bologne. L'article est consacre aux problemes de ce processus: l'elaboration des nouveaux plans d'etudes avec des discipline set des objectifs educationels qui correspondent aux exigences contemporaines, l'adoption d'un systeme essentiellement base sur deux cycles, „bachalor” et „master”, mise en place d'un systeme de credits basse sur le systeme ECTS, implementation d'un „supliment au diplomes” standardise qui donne des informations sur les composantes actuelles des diplomes que nous decernon. L'implimentation des principes du processus de Bologne dans l'enseignement artistique doit etre fait en concordance avec la specificite de ce domaine d'etude tres individualise. L'auteur decrit les particularites locales de cette demarche assez importante pour l'enseignement artistique et culturel de laMoldavie

nvățămîntul artistic pe meleagurile noastre își trage începuturile încă de la sfîrșitul sec. al XIX – lea cînd au fost înființate la Chişinău primele școli de muzică și de arte plastice la început private, apoi municipale, iar din 1940 și de stat. Astfel cu certitudine putem afirma că pînă în prezent s-a acumulat destulă experiență și s-au stabilit anumite tradiții în acest domeniu. Poate unii din cei prezenți nu vor fi de acord cu mine, dar am certitudinea că Republica Moldova a moștenit unul din cele mai bune și înalt apreciate sisteme de învățămînt artistic din lume. Știm bine că și astăzi pretutindeni în lume așa- numita școală rusească de teatru, de muzică, de balet, de arte plastice este apreciată foarte înalt. Sistemul sovietic era recunoscut, în mare parte pentru echilibrul între instruirea profesionistă propriu-zisă și

educația artistică generală. El era orientat cu predilecție spre producerea unui produs de excelență, spre cultivarea talentului excepțional. Actualmente, constatăm că în prezent ne confruntăm cu situația, cînd, detașîndu-ne de modelul sovietic, pînă în prezent nu am găsit un altul.

Orice strategii ce vizează învățămîntul astăzi trebuie elaborate în conformitate cu prevederile Declarației de la Bologna, document fundamental care reglementează politica europeană în domeniul educației și învățămîntului al cărui obiectiv principal constă în crearea spațiului european unic al învățămîntului universitar ca un mecanism pentru promovarea mobilității cetățenilor și posibilității lor de a se angaja și de a activa oriunde pe continent, asigurînd astfel învățămîntului superior european o

competitivitate sporită pe plan internațional. Ca dată limită pentru atingerea scopurilor propuse a fost preconizat anul 2010. Aceasta nu este o declarație politică, ci, în primul rând, un angajament care conține un program concret de acțiuni cu o serie de obiective specifice și anume:

- Ø crearea "spațiului universitar european";
- Ø autonomia universitară;
- Ø compatibilizarea sistemelor de învățământ existente astăzi în diferite țări europene prin adoptarea unui sistem ușor comparabil și echivalabil de diplome și titluri;
- Ø adoptarea unui sistem bazat pe două trepte – ciclul de bază – (cu o durată de minimum 3 ani universitari și cu acordarea titlului de bacalaureat, la noi licențiat) și ciclul de specializare/cercetare care trebuie să finalizeze cu obținerea diplomei de master sau magistru și să ofere posibilitatea continuării studiilor la doctorat;
- Ø implementarea unui sistem de credite transferabile, cum ar fi ECTS ca o modalitate oportună de a promova ideea mobilității studenților peste tot în lume;
- Ø promovarea mobilității prin depășirea obstacolelor în fața circulației libere a studenților, cadrelor didactice și cercetătorilor;
- Ø crearea unei dimensiuni europene a asigurării calității și promovarea cooperării europene în acest domeniu atât de important, precum și elaborarea unei viziuni unice legate asupra criteriilor și metodologiilor de asigurare a calității;
- Ø promovarea cooperării interuniversitare europene.

Țara noastră a aderat la acest proces în mai 2005 și astăzi noi sîntem pe calea adaptării sistemului nostru educațional la cerințele procesului de la Bologna. Acest lucru însă nu trebuie făcut mecanic, ci ținîndu-se cont de tradițiile naționale și de condițiile concrete ale țării noastre.

Primii pași au și fost făcuți. Deja de doi ani instituțiile de învățământ superior din țară, inclusiv Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP) eliberează diplome de licență cu un supliment completat în limbile română și engleză, după modelul unic european.

În iunie 2005 a fost adoptată structura învățământului universitar axată pe două cicluri, condiție stipulată în declarația de la Bologna. Formarea în cadrul primului ciclu este, de regulă, percepută ca una mai largă și are sarcina de a pregăti specialiștii într-o direcție concretă a artei, să ofere studii complete și să asigure formarea capacităților de activitate artistică, interpretativă, creativă și științifică. Curriculum-ul universitar al acestui ciclu trebuie să fie bine structurat, majoritatea disciplinelor, mai cu seamă în primii ani, ar trebui să fie obligatorii. Finalizarea studiilor la acest prim ciclu și titlul de licențiat trebuie să-i asigure studentului atingerea unui nivel care i-ar permite intrarea în profesie, adică studentul trebuie să fie suficient de bine pregătit pentru a putea profesa domeniile de artă alese. Am elaborat și am introdus deja în practică noile planuri de studii pentru treapta I care reflectă toate prevederile Planului-Cadru conceput de Ministerul educației. În aceste planuri am introdus o serie de discipline menite să lărgescă orizontul general de cultură al studentului, să-l pregătească mai bine

la noile realități culturale. Printre acestea voi numi doar câteva: la profilul muzică: tehnici componistice moderne, notografie modernă, management, istoria culturii și civilizației europene ș.a., la profilul teatru: timpul și spațiul în opera de artă, tehnici cotidiene și extracotidiene în teatrul occidental vizavi de teatrul oriental, mediul european al afacerilor în domeniul culturii și artelor, pantomima și masca scenică, tendințe și orientări în teatrul contemporan ș.a., la profilul arte plastice și design: psihologia comunicării, mijloace moderne de expresie plastică, tehnologii informaționale și grafică computerizată, management ș.a., la specialitățile culturologie și management: politici și strategii culturale, impresariat artistic, management teatral, management muzical, managementul proiectelor, elemente de istorie și teorie a show-businessului ș.a.

Treapta a doua (masteratul) trebuie să garanteze obținerea unei pregătiri temeinice și multilaterale, să asigure lărgirea și aprofundarea cunoștințelor practice și teoretice primite anterior, manifestarea plină a tuturor capacităților, aptitudinilor și intereselor studenților. Studiile aici trebuie să se bazeze pe cunoștințele obținute pe parcursul primului ciclu, fiind orientate spre o mai largă specializare. Acest al doilea ciclu trebuie să ofere o flexibilitate și adaptabilitate, astfel încât studentul în mod independent, conștient și foarte responsabil să-și aleagă traseul educațional. Și dacă disciplinele studiate pe parcursul primului ciclu în majoritatea lor, după cum am spus, sunt obligatorii, aici instituția trebuie să-i ofere studentului posibilitatea de a alege și de a se specializa.

Și dacă noul curriculum pentru treapta I este deja o realitate, conceptul studiilor de masterat în optica procesului de la Bologna abia se conturează. În prezent meditam asupra conținutului și sarcinilor curriculare ale celui de-al doilea ciclu, asupra programelor ce le vom propune studenților.

Nu sînt foarte sigură că acest model din două cicluri este cel mai potrivit pentru învățămîntul artistic. Specializarea care în alte domenii se produce, de fapt, la nivelul masteratului în arte începe mult mai devreme, iar în muzică chiar în clasa I a școlii muzicale, în momentul cînd copilul își alege instrumentul. Bineînțeles, în condiții ideale, ar fi posibile multiple și diverse specializări în cadrul studiilor de masterat, cînd unii studenți s-ar putea specializa în anumite domenii foarte specifice și foarte restrînse ale artei, ca de exemplu dansul contemporan sau stilistica muzicii baroce, sau teatrul Kabuki, sau mai știu eu ce. Dar, ținînd cont de numărul destul de mic (uneori foarte mic) de studenți la toate specialitățile, ne vom pomeni că masteratul riscă să devină o formă de studii individuale și aici apare problema finanțării. De fapt, aceeași problemă, adică numărul mic de studenți și insuficiența mijloacelor financiare, ne obligă să reducem considerabil ofertele propuse studenților în ceea ce privește cursurile opționale.

O problemă foarte larg discutată în mediile academice și artistice este potențialul de angajare al specialiștilor la sfîrșitul primului ciclu. Știm foarte bine că unii studenți își găsesc de lucru cu mult înaintea încheierii studiilor: acest fapt dintr-un anumit punct de vedere poate fi tratat ca un succes, însă tot atît de bine poate fi considerat și un dezastru pentru formarea lui profesio-

nală, deoarece puțini dintre ei însușesc programul în tot volumul lui și calitatea studiilor pe care le fac lasă mult de dorit. Aici mai apare o problemă. Ceilalți studenți, beneficiind de mai mulți ani de formare specializată, uneori nu se pot angaja din motivul că locurile sunt ocupate, cu toate că ei poate ar merita aceste locuri mai mult decât cei deja angajați de ceva ani care au preferat să se angajeze în detrimentul calității studiilor.

Odată cu noile planuri de studii, am implementat, de asemenea, și sistemul european de credite transferabile menite să asigure ideea mobilității studenților peste tot în lume. Această idee constituie unul din pilonii procesului de la Bologna, or realizarea practică a ei pentru țara noastră și, în special, pentru instituția noastră este una foarte problematică. Mobilitatea studenților și recunoașterea reciprocă a perioadelor de studii presupune posibilitatea ca studentul să aspire prin intermediul programelor de schimb la o bursă de studii pentru o anumită perioadă în altă instituție similară. Însă pentru aceasta trebuie să existe acorduri încheiate atât între țări, cât și între instituții care să prevadă întreg mecanismul și toate detaliile schimburilor reciproce. Astfel de acorduri încă nu au fost semnate de RM, în plus pentru noi este foarte dificil de a identifica niște parteneri în vest disponibili pentru a pune la punct schimburile de studenți. Și apoi, recunoașterea perioadelor de studii în diferite instituții se poate face doar cu condiția similitudinii planurilor și programelor care, în practică, diferă substanțial. De exemplu, conform planului-cadru studenții noștri trebuie să petreacă cel puțin 30 de ore pe săptămână în auditorii, iar în instituțiile similare din România nr. săptămânal de prelegeri abia

dacă depășește 20 de ore. Numărul de credite fiind același, studenții studiază un număr diferit de discipline, iar pentru a primi diploma unei instituții el trebuie să realizeze integral planul de studii. Deci mecanismul schimbului și transferului de credite abia urmează să fie elaborat și implementat.

În învățământul artistic, în special în domeniul coregrafiei, artelor plastice și al muzicii pregătirea profesională începe la o vîrstă fragedă și se realizează concomitent cu studiile generale. Programele de studii la aceste școli prevăd atât pregătirea practică, cât și una fundamentală a copiilor, ambele fiind părți componente ale procesului educațional. Spre deosebire de școlile private din vest sau de practica lecțiilor particulare, în școlile noastre (muzicale, de arte) deja la etapele timpurii copiii nu doar învață să picteze, să danseze sau să cînte la un instrument muzical, ci primesc, de asemenea, și cunoștințe generale în domeniul ales, iar în cazul liceelor speciale – și studii medii generale. Deci punctul de pornire al acestor copii atunci cînd ei vin să se înscrie la academie nu poate fi comparat cu cel al candidaților din alte instituții. Situația se prezintă diferit în domeniile teatru și cinema, unde nu există rețea de instituții preuniversitare de pregătire profesională și tînărul trebuie să însușească profesia într-un timp mult mai scurt.

O altă trăsătură specifică a procesului de instruire în domeniul artelor constă în ponderea sporită a lecțiilor practice asupra celor teoretice, lucru de care nu întotdeauna țin cont cei de la Ministerul educației. În plus, există specificul fiecărui domeniu. De exemplu, cei de la teatru petrec majoritatea timpului în auditorii, cu

profesorul sau, cel puțin, cu colegii, deoarece arta teatrală este una colectivă. Și artiștii plastici, cu toate că lucrează individual, petrec în atelierele de studii foarte mult timp, pe când la muzicieni din contra predomină exercițiile cotidiene de sine stătătoare, care necesită foarte mult timp liber de ore auditoriale.

Încă un moment ce nu poate fi trecut cu vederea este legătura foarte strânsă a academiei noastre cu instituțiile teatrale și concertistice din țară, cu personalitățile artistice din diverse domenii care activează și în calitate de cadre didactice la noi și le transmit măiestria tinerilor. Și aici consider foarte importantă posibilitatea studenților noștri de a fi în contact direct cu teatrele, cu orchestrele profesioniste și cu personalitățile marcante din domeniu.

În învățământul superior artistic dezvoltarea artistică și cercetarea reprezintă momentele - cheie care definesc cadrul procesului educațional. În acest context, în multe țări activitatea artistică este recunoscută ca una din formele de cercetare efectuate de personalul didactic din învățământ. Ar fi binevenit ca și în țara noastră activitatea artistică a profesorilor să fie recunoscută ca echivalent al altor tipuri de activități, în special cea științifică și acest lucru să aibă ponderea respectivă la concursurile de ocupare a posturilor didactice. Ce-i drept, în regulamentul despre ocuparea posturilor didactice și în cel de acordare a titlurilor științifico-didactice este stipulat că, în domeniul arte, candidatul pentru postul sau titlul de conferențiar sau profesor poate fi și deținător de titlu artistic. În acest context, mi se pare oportună elaborarea unui regulament oficial care ar stipula toate condițiile necesare în vederea obținerii titlurilor onorifice,

fără de care artiștii care activează în învățământ nu au nicio șansă să înainteze pe scara didactică și rămân lectori superiori pe viață.

În pofida faptului că învățământul artistic în țara noastră are o istorie destul de îndelungată și tradiții frumoase, unele domenii ale artei, pînă nu demult, au rămas neacoperite de aria educațională. Printre acestea se numără dirijatul simfonic, restaurarea operelor de artă, scenografia, sculptura. Cu mare regret constatăm lipsa din nomenclatorul specialităților a studiului artelor plastice sau a dramaturgiei. În alte domenii, ca de exemplu regia teatrului dramatic, observăm o întrerupere foarte îndelungată, care se datorează lipsei unor persoane care ar dori și ar fi apte să ia și să ducă la bun sfârșit un curs de regizori la academie. În opinia specialiștilor din domeniu ar fi binevenită instituționalizarea Cursurilor superioare de regie la care să aibă acces în baza unor locuri finanțate din bugetul de stat persoane cu studii superioare în domeniul teatrului sau cinematografiei, care vor obține astfel o altă specialitate în termeni reduși. Practica unor astfel de cursuri superioare era foarte răspîndită în fosta URSS și a dat roade frumoase.

În afara instruirii viitorilor artiști, instituția noastră pregătește, de asemenea, și profesioniști meniți să asigure buna funcționare a diferitelor instituții de cultură. Aceasta se realizează în cadrul specialităților culturologie și management sau, mai nou, business și administrare. Dacă în practica altor țări, de exemplu, în România sau în Franța, așa - numitele studii culturale se realizează, de regulă, în universități și au mai mult un aspect fundamental, la noi ele întotdeauna au fost o parte integrantă a învățământului

artistic, avînd un aspect mai mult aplicativ, practic. Și, dacă odinioară, acestea se rezumau la așa - numita iluminare culturală, astăzi dorim să pregătim specialiști orientați spre analiza și cercetarea fenomenelor culturale, capabili să abordeze conceptual și metodologic cultura contemporană, să cunoască dimensiunile și implicațiile specifice ale noilor forme de expresie și manifestare culturală, să evalueze și să prognozeze necesitățile culturale ale societății. O direcție prioritară în acest domeniu trebuie să constituie pregătirea specialiștilor plasați pe ultimul segment al actului cultural – difuziunea culturală, generalizarea și asimilarea valorilor.

În ultimii ani a fost reformulată concepția pregătirii specialistului în domeniul culturologiei, au fost esențial modificat curriculumul prin introducerea multor discipline noi, cum ar fi: Globalizarea și identitate culturală, mass-media și cultura, analiza fenomenului cultural, geneza culturală a contemporaneității ș.a. Studenții culturologi beneficiază de cursuri de antropologie, istorie a culturii, comunicare și elocvență, management în domeniul culturii ș.a. Studenții doritori să îmbrățișeze cariera didactică, ca și colegii lor de la alte specialități, au posibilitatea să urmeze modulul disciplinelor psihopedagogice. Astfel a rezultat un concept original al culturologului adaptat la cerințele pieții și la specificul rețelei instituțiilor de cultură din țara noastră. Specialiștii din domeniu consideră că, în condițiile realității noastre, absolventul specialității culturologie trebuie să fie înzestrat și cu anumite aptitudini artistice pentru a putea realiza un alt compartiment al acestei complexe

meserii, care țin de pedagogia socială a culturii. Este, de fapt, specialistul care construiește puntea dintre creatorul și consumatorul de cultură.

Cultura și artele, ca orice manifestare umană, poate și trebuie să formeze obiectul managementului. Instituția de cultură, în opinia teoreticienilor, este o alcătuire organizațională de o specificitate aparte, de aceea buna funcționare a ei cere cunoștințe teoretice și abilități practice necesare pentru o administrare eficientă. Pînă nu demult pregătirea viitorilor manageri pentru instituțiile de cultură se realiza în cadrul specialității Culturologie. Acum instruirea la aceste două specialități se face separat. Pregătirea managerilor pentru domeniul culturii, capabili să inițieze programe culturale eficiente și competitive, să atragă publicul spre „consumul cultural”, să gestioneze în mod eficient modestele resurse financiare, să caute finanțări de alternativă, să stimuleze colaboratorii, să promoveze talentele etc., este un deziderat al timpului în care trăim.

O sarcină foarte importantă a viitorilor specialiști manageri este adaptabilitatea lor la diverse contexte, la diverse condiții, inclusiv cele de criză. Astfel devine necesară și asumarea principiilor de acțiune managerială, indispensabile în aceste condiții cum ar fi: cunoașterea proceselor, fenomenelor sociale și politice, adaptarea la schimbare, evaluarea și gestionarea corectă a resurselor, promptitudinea intervențiilor și deciziilor, anticiparea consecințelor acestor decizii ș.a.

Am certitudinea că această specialitate este una foarte importantă pentru țara noastră și regret faptul că, din motivul că în nomenclatorul domeniilor de formare profesională

apare sub denumirea comună de Business și administrare (fără nicio specificare) și în contextul tendinței generale de micșorare substanțială a locurilor pentru admiterea la acest domeniu de studii în anul curent, academia a rămas fără locuri la această specialitate.

AMTAP este instituția care pregătește viitorii artiști, manageri culturologi, dar și viitoarele cadre didactice pentru întregul domeniu al culturii și pentru sistemul învățămîntului artistic, ocupînd astfel locul decisiv în acest sistem. Între toate nivelele învățămîntului artistic trebuie să existe corelare și continuitate. Această continuitate trebuie să fie reflectată în programe și planuri didactice și în însuși conținutul studiilor. Toate nivelele trebuie să fie subordonate celui superior. Or astăzi constatăm existența unor dublări și suprapuneri, a unor discordanțe în planuri și programe de studii. Aceasta se datorează, în parte, și faptului că, până în prezent, nu au fost elaborate standardele educaționale pentru toate nivelele care ar reglementa și ar specifica particularitățile și sarcinile tuturor treptelor învățămîntului muzical.

Standardele educaționale au și o altă menire extrem de importantă. Este vorba de fixarea anumitor criterii de evaluare a calității studiilor. Asigurarea calității face parte din momentele - cheie ale procesului de la Bologna. Noi trebuie să cunoaștem și să conștientizăm foarte bine calitatea învățămîntului pe care îl oferim. Este nevoie de a elabora, în primul rînd, un mecanism intern de control și evaluare a calității tuturor serviciilor, începînd cu calitatea studiilor (asigurată de cadrele didactice, planurile și programele de studii care necesită o

permanentă evaluare, modificare și adaptare la cerințele contemporane) și terminînd cu calitatea managementului instituțional, în special în condițiile cînd în țara noastră nu prea există specialiști din afară, care ar putea face o evaluare externă corectă și calitativă, și nu doar una formală.

Ne dăm foarte bine seama că cei meniți să asigure calitatea studiilor sînt în primul rînd, cadrele didactice. Or în prezent ne confruntăm cu un exod masiv de specialiști și de cadre calificate din mai multe domenii ale culturii, inclusiv din învățămînt ca o consecință a scăderii (dacă nu chiar a prăbușirii) statutului social și a prestigiului activității didactice. Astăzi sîntem bucuroși dacă găsim oameni pentru ca toate disciplinele incluse în planul didactic să fie totuși predate, iar despre felul cum uneori nici nu se pune întrebarea. Nu este nici un aflus de forțe tinere, de idei proaspete, de metode avansate, de cursuri noi care ar reflecta noile realități ale timpului, noile realizări ale artei, științei și tehnologiei contemporane. Pentru a redresa situația se cere urgent redresarea statutului social al cadrului didactic și a prestigiului profesiei.

Trebuie menționat și faptul că procesul didactic din AMTAP fiind orientat spre educarea unor personalități artistice este foarte individualizat. El presupune nu doar transmiterea informațiilor de la profesor la student, ci, în primul rînd, formarea și modelarea unor atitudini, a unor abordări creative, netradiționale. Pregătăm specialiști cu valoare de unicat și din acest motiv profesorii noștri trebuie să găsească „cheia” pentru fiecare student în parte, ținînd cont de talentul fiecăruia, de caracterul și de specificul personalității lui, dar și de programul studiat. Aceasta implică eforturi intelectuale și

emoționale deosebite, iar pregătirea către lecții necesită mai mult timp. Rezultatul final al acestui proces didactic este apreciat de specialiștii de la catedră, dar și de public, examenele la disciplinele de specialitate fiind, de regulă, deschise și realizate în formă de concerte, spectacole, expoziții cu acces liber al tuturor doritorilor. În aceste condiții crește și responsabilitatea profesorului.

Necesitatea de a defini învățămîntul artistic superior ca unul specific este dictată, în mare parte, de faptul că educația artistică este bazată, preponderent, pe contactul direct între profesor și student ceea ce îi imprimă un caracter foarte individualizat. Acest specific nu poate fi ignorat nici de noi, cei implicați direct, nici de instituțiile de stat abilitate să dirijeze procesele educaționale.

Pentru funcționarea unui sistem integrat de învățămînt, reglementarea legislativă și coordonarea departamentală sînt foarte importante, am zice chiar vitale. Or una din problemele cu care se confruntă învățămîntul artistic pe tot parcursul tranziției și care, la rîndul ei, generează o serie de alte probleme este lipsa unei concepții care ar trasa obiectivele, scopurile, finalitățile, perspectivele, sarcinile și strategia de dezvoltare a domeniului, care ar prevedea mecanismele de realizare ale acestora, ar contura clar structura învățămîntului artistic, ar reglementa funcționarea tuturor nivelelor din care se compune sistemul. În acest context, mi se pare oportună elaborarea și introducerea în codul de legi în domeniul educației a unui document, sau capitol care ar aborda din punct de vedere conceptual învățămîntul artistic sau vocațional cum i se mai zice, atît cel profesional,

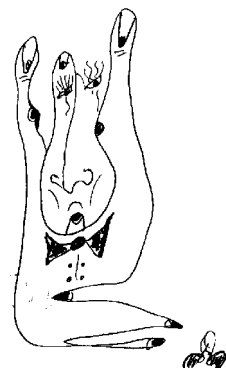
cît și cel complementar, la fel cum este abordat învățămîntul medical în specificul acestuia.

După cum știm bine, învățămîntul este temelia viitorului oricărei țări, a oricărei societăți. Nu este o excepție nici învățămîntul artistic, un domeniu foarte specific menit să asigure cu cadre profesioniste toate ramurile culturii și artei, care însă, cu părere de rău, adesea este tratat ca un spațiu marginal al ariei educaționale. Cred că nu este cazul să argumentez special rolul artei și culturii într-o societate, forța lor educativă, să amintesc că arta și cultura sunt o exprimare profundă a esenței oricărui popor, reflectînd de fapt ceea ce sntem. Lucrurile acestea le cunoaștem, le înțelegem și le conștientizăm cu toții. Știm, de asemenea, că valorile culturale și artistice mai mult decît oricare altele trezesc și educă conștiința specific umană și participă la modelarea și edificarea spiritului uman. Spre regret, în ultimii ani statutul culturii, artei și al artiștilor în societatea noastră s-a modificat considerabil. Starea de permanentă tranziție, lipsa unor perspective certe pentru o activitate profesională, care ar asigura un trai decent inhibă motivația tinerilor pentru alegerea unei cariere de artist. Cu toate acestea, realizările artiștilor autohtoni mai prezintă încă niște valori pe care țara noastră poate să le exporte și spre deosebire de alte produse ele sînt competitive pe piața internațională. Acesta ar fi un motiv destul de întemeiat pentru ca statul să se preocupe foarte serios de repunerea în valoare la nivel național a profesiei de artist. Însă nici o profesie, mai cu seamă arta, nu se poate dezvolta fără a fi bazată pe un sistem de învățămînt apt să-i asigure perpetuare.

BIBLIOGRAFIE:

1. AEC : *Les conséquences de la déclaration de Bologne sur la formation musicale professionnelle en Europe*// Bulletin de projet n°1. <http://www.aecinfo.org/bologna.html>
2. *European Masters' Courses Report: Six case studies*. <http://www.elia-artschools.org>
3. *Moving on in higher arts education in Europe: ELIA – AEC follow-up Bologna Position Paper*. http://www.bologna-bergen2005.no/Docs/03-Pos_pap-05/0503_ELIA-AEC.pdf
4. On the move: Sharing experience on the Bologna Process in the arts is a publication of the European League of Institutes of the Arts (ELIA) in the framework of the Socrates Thematic Network 'Innovation in Higher Arts Education in Europe'. Editors: Truus Ophuysen and Lars Ebert, ELIA Executive Office, Amsterdam, The Netherlands. <http://www.elia-artschools.org>
5. *Présentations du système de points-crédit lors des manifestations de l'AEC*. <http://www.aecinfo.org/bologna.html>
6. *Thematic Network Survey on the Implementation of Bologna in the Arts*. <http://www.elia-artschools.org>
7. *Vers un espace européen pour l'enseignement supérieur artistique : La position d'AEC-ELIA*. <http://www.bologna-berlin2003.de/pdf/ELIA-AEC.pdf>
8. *Vers un espace européen de l'enseignement supérieur artistique - Quatre ans de travail d'ELIA*. <http://www.bologna.elia-artschools.org>
9. www.almamater.md
10. Байденко В.И. *Болонские реформы: некоторые уроки Европы* // Высшее образование сегодня. - 2004. - № 2. - С. 14-19.
11. Байденко В.И. *Болонский процесс: структурная реформа высшего образования Европы* / М-во образования Рос. Федерации. Исслед. центр проблем качества подгот. специалистов Моск. гос. ин-та стали и сплавов (технолог. ун-та), Рос. новый ун-т, Каф. систем. исслед. образования. - 3-е изд., испр. и доп. - М.: ИЦПКПС, 2003. - 126 с.
12. Гребнев Л. *Высшее образование в Болонском измерении: Российские особенности и ограничения* // Высшее образование в России. - 2004. - № 1. - С. 36-42.
13. Гребнев Л. *России в Болонском процессе принадлежит связующая роль между Европой и СНГ: Беседа с зам. Министра образования РФ Л. Гребневым* // Вузские вести. - 2003. - № 24. - Декабрь. - С. 3.
14. Касевич В. Б., Светлов Р. В., Петров А. В., Цыб А. А. *Болонский процесс в вопросах и ответах*. Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2004. 108 с. <http://www.inf.tsu.ru/Web-design/bpros.nsf/news/020920052>

Octombrie, 2007





ОБРАЗ ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

ON THE PROBLEMS OF THE IMAGE OF THE THEATRICAL
PERFORMANCE

Вера МАРЪЯНЧИК-СОВЗАС

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

The article is devoted to a present – day topic, uninvestigated until now. On the basis of the studied sources on an esthetic quires and the theory of theatrical art the confrontation of different points of view regarding the process of theatrical art thinking has been established. It gives a definite idea with reference to the theatrical character of the performance and the proposed methods of its analysis. The article represents an attempt to search new ways of theatrical art investigation within contemporary times, concerning the character of the theatrical performance.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ принадлежит к кардинальным категориям искусствоведения, эстетики, литературоведения. Известный теоретик искусства С. Раппопорт характеризует образ как «единство содержания и формы». Его содержание – осмысленная художником жизнь, форма – организация результатов этого осмысления в художественных представлениях о действительности. Их организация есть форма жизненного содержания произведения в сознании его автора».¹

Видный философ, исследователь искусства А. Зисль дает подобное предыдущему определение художественного образа: «это цельная и законченная характеристика жизненного явления, соотносенная с художественной идеей произведения, данная в конкретно-чувственной, эстетически значимой форме».²

Однако, опираясь на обобщенные характеристики художест-

венного образа, важно помнить, что «... Частные науки об искусстве, как бы они ни стремились поднимать теоретический уровень, не могут перестать быть эмпирическими науками. Они должны накапливать факты, описывать их и систематизировать, создавать узкоспециальные исследования. Они не могут уходить далеко от непосредственного восприятия художественных произведений, иначе возникает ложная «теоретичность»».³ Во избежание ее для изучения образа театрального спектакля как составной части одной из частных наук об искусстве необходимо разработать специальные методы анализа.

При этом важно учитывать, что «сама работа... скрыта от исследователя, так же как она скрыта от самонаблюдения художника. Перед исследователем не сама работа, ее продукт – художественное произведение, в структуре которого она кристаллизовалась. Это

очень точный тезис: человеческая деятельность не испаряется, не исчезает, в своем продукте она лишь переходит в нем из формы движения в форму бытия и предметности».⁴ В содержании художественного образа отражается реальная действительность, но не реальность, а действительность, переработанная воображением художника, наделенного творческой индивидуальностью, выражающего свое личностное отношение к действительности. Результат творческого воображения конкретизирует во внутренней форме произведения. Ее материальное воплощение в слове, звуке, телодвижении, красках, дереве, металле и т.п. проявляется во внешней форме.

Образ театрального спектакля – синтетического вида - искусства складывается из художественных образов всех его компонентов. Г. Бояджиев характеризует его как «совокупность всех выразительных средств театра, и складывается он из игры актеров (это главный компонент действия), декоративного оформления, создающего средствами конструкции цвета и света зрительный образ спектакля, и музыкального, звукового оформления, усиливающего эмоциональную сторону представления. Все это разные виды творческой деятельности сливаются в целостный образ спектакля, осуществляемый волей режиссера».⁵

А. Михайлова видит также образ спектакля как «интегральный образ». Она пишет об особой сложности его анализа. «Зримая его сторона создается средствами визуального воздействия – его объемы, плоскости, пространство,

цвет, свет – тон, фактура, мебель и реквизит, динамика взаимоотношений этих составляющих, оживляемая и сочленяемая цветовыми траекториями передвижений костюмированного актера. Несмотря на свою очевидную многосоставность и сложность, зримый образ спектакля – это всего лишь одна из сторон интегрального образа, часть целого. Особенно четко осознание интегрального характера образа выступает при встрече с теми спектаклями, которые программно утверждают синтетическую природу театра».⁶

Не случайно до настоящего времени образ спектакля остается в числе малоизученных явлений. В 1984 году на страницах журнала «Театр» по поводу сценической образности была развернута целая дискуссия. Выдающийся режиссер и теоретик театра Г. Товстоногов дал ей лаконичное метафорическое определение. «Образность – это и есть природа театрального искусства. Художественный образ – это клетка, первоэлемент искусства, его кирпич».⁷

Свое понимание сценической образности он также выражает образно. Она ему представляется состоящей из трех стихий. «Первая – это достоверность, жизненная правда образа... Второе необходимое условие художественного образа – вымысел», который режиссер соотносит «с самой природой искусства. Для того, чтобы кусок жизни преобразовать в художественное отражение этой жизни, необходим отрыв от действительности, надо выдумывать и домысливать то, чего скорее всего, в данном отрезке на самом деле и

нет. И все это ради правды... Вымысел пуст, если за ним нет ощущения реальности... Когда же художнику удастся гармонически слить правду жизни и вымысел, возникает заразительность – третье условие бытования художественной образности. Подлинно реалистический художественный образ должен захватить зрителя, надолго запасть в его память».⁸

Такую возможность обеспечивает структура любого художественного произведения, которая «изначально дуалистична, ибо оно порождено актом творчества, внутренне ориентированным на особый вид сотворчества – на эстетическое восприятие».⁹ А оно, как мы знаем, явление непостоянное, меняющееся с течением времени.

Известно, что режиссеры европейского, российского, молдавского репертуарных театров до 80-х годов XX столетия создавали свои спектакли, как правило, на основе драматической литературы или иных литературных текстов. Исследователь художественной литературы Н. Гей подчеркивал, что «разделительную черту в образе нельзя провести нигде ни один элемент, ни один уровень художественного целого не отъединен от целого, а переходит во все другие, взаимодействует, резонирует вместе, отвечает на каждый голос и сливается в унисон с другими. Ни одна метафора в подлинно художественном творении не существует в отъединении от целого, а целое без нее теряет то «чуть-чуть», без которого нет искусства...»¹⁰ И режиссеры, чтившие авторов литературных произведений, старались не нарушая их

образной целостности, создавать на ее основе произведения сценического искусства. Однако в воображении каждого отдельного режиссера возникает своя внутренняя форма образа литературного произведения, соотношенная с внутренним образом отражения действительности.

Известный ленинградский театральный художник, режиссер, теоретик искусства 20-60 годов XX столетия Н. Акимов, особое значение придававший классике как стабилизатору направления, манеры, стилистики в репертуаре театра, полагал, что самое сложное – «понимание образов классической драматургии». В качестве первого шага он предлагал «установить исторически правдивые данные о герое и его внутреннем и внешнем образе, о его положении среди других действующих лиц, об оценке этого персонажа автором». Кроме того, он считал, что непременно необходимо вызвать «возбуждение в современных зрителях тех оценок, на которые автор рассчитывал, создавая произведение.»¹¹ Таким образом, создание в воображении режиссера внутренней формы образа произведения классической драматургии должно сочетаться с внутренней формой художественного образа, отражающего ту действительность, в период которой создавалось произведение. Однако тридцатью годами ранее, в конце 20-х годов, предлагая классику в качестве образа для современных драматургов, Н. Акимов справедливо отмечал: «не надо забывать, что наш театр располагает средствами, характерными только для нашей эпо-

хи. Средства эти породили уже и новые формальные приемы, никакими классиками не известные». ¹² Здесь следует добавить, что эти приемы непременно отражали и новые жизненные реалии.

Это обстоятельство прекрасно понимал и учитывал в своей деятельности Г. Товстоногов. По его утверждению, важную роль в воздействии на зрителя играют конкретное пространство и конкретная атмосфера, в которой театральный художественный образ разворачивается. ¹³ Г. Товстоногов приводит аксиому, по которой «без сегодняшнего содержания, открытого в классическом произведении, спектакль как значительное явление состояться не может...» и потому написанные много лет назад произведения делают современными глубинные смысловые ассоциации, а не прямой аллюзионный ход, примитивно тенденциозное направление, дискредитировавшее себя десятилетие назад...» ¹⁴ Воплощение внутренней формы образа произведения классической драматургии во внешней форме жизненно зримых художественных образов сценического пространства, созданных актерами человеческих характеров и их судеб позволило Г. Товстоногову на основе классики создавать шедевры современного сценического искусства: «Варвары», «Мещане», «Дачники» М. Горького, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Ревизор» Н. Гоголя, «Три сестры» А. Чехова, «Идиот» по Ф. Достоевскому, «Король Генрих IV» У. Шекспира и др.

Контрастно противоположный подход В. Мейерхольда к классике, нередко перекраивав-

шего канонический текст в стремлении выразить важную для него идею, в сотворенной им внешней форме сценического образа создавая спектакль высочайшего художественного достоинства: «Маскарад» М. Лермонтова, «Лес», «Доходное место» А. Островского, «Ревизор» Н. Гоголя, «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина и др.

Важное место во внешнем образе спектакля занимают образы, создаваемые актерами, наделенными неповторимыми творческими индивидуальностями, соответствующими режиссерами концепциям и постановкам спектаклей.

Но что такое образ, созданный актером, трудно было определить даже С. Михоэлсу. Поэтому великий актер ограничился его описанием: «Образное прежде всего является результатом экономии мысли. Иногда одним словом мы охватываем целый комплекс явлений; иногда одним только образом человека определяются и характеризуются целая эпоха, социальная группа или распространеннейшие психологические явления. Ведь достаточно произнести такие имена несуществовавших людей, как Онегин, Чацкий, Хлестаков или Обломов, чтобы перед нами возникли миры. В полноценном образе как бы конденсируются характерные и типические черты огромных человеческих пластов.» ¹⁵ Однако заметим, что это возможно лишь в том случае, если эти образы воспринимаются в контексте художественного образа пьесы и спектакля поставленного на ее основе, лишь тогда они смогут стать

характеристикой эпохи, социальной группы и т.д.

Кардинально иную трактовку образа театрального спектакля дает известный французский теоретик театрального искусства. Он утверждает, что «образ играет все более значительную роль в современной театральной практике, ибо он стал выражением и понятием, противостоящим в тексте фабуле или действию. Полностью обретя визуальную природу, представлен театр трактует в свою пользу серию сценических образов и рассматривает лингвистические и актантные материалы как образы и картины: это относится, например, к спектаклям Б. ВИЛСОНА, М. КЕРБИ, Р. ФОРМАНА, С. РЕЖИ, П. ШЕРО, К.-М. ГРЮБЕРА, Ф. АНРИЕНА, Р. ДЕМАРСИ и, относительно недавно, Р. ПЛАНШОНА». Далее П. Паве приводит слова А. Пьеррона, который констатирует: «Пора, чтобы декорация рассталась со своим интеллектуальным характером. Белая поверхность абстрактной декорации во всей своей ослепительности и герметичности представляет лучшую дезинтоксикацию сценографии, слишком ориентированной на иллюстрирование и знак»...¹⁶

В определении и в развернутой характеристике образа спектакля П. Паве не использует понятий формы и содержания. Им он отводит отдельные параграфы в разделах «Структура драматическая» и «Форма». «Определение драматических структур – процесс диалектический. Не нужно пытаться понять, как законченные идеи (содержание) облекаются во внешнюю и второстепенную фор-

му, думать, что новая форма обязательно сообщает что-то новое об обществе»,¹⁷ – пишет П. Паве в «Структуре драматической». Однако высказанное им суждение представляется достаточно спорным. Ибо идея – концепция, наряду с темой и пафосом составляет лишь один из элементов художественного содержания, но не является самым содержанием, которое непременно облекается в соответствующую ему форму. И совершенно естественно, всякая новая форма свидетельствует о новом содержании даже в том случае, если оно не основывается на литературном тексте, фабуле и в нем нет четко прочерченного действия. Это подтверждает сам П. Паве в характеристике, данной им спектаклям Р. Вилсона, которые «организованы таким образом, что окончательное прочтение представления невозможно».¹⁸

Но в них заключен свой смысл – внутреннее содержание, свидетельствующее о бессмысленности человеческой жизни, подвергнутой необъяснимым наваждениям, воплощенным в случайных фрагментах энтропийной формы спектакля, отражающей эстетику театра постмодернизма.

В разделе «Форма» форма рассматривается под разными ракурсами в четырех отдельных параграфах. В первом «Форма в театре» П. Паве обнаруживает форму на всех уровнях театральных представлений:» 1) конкретном: сценическое место, используемые сценические системы, сценическая игра и выразительность; 2) абстрактном: драматургия и композиция фабулы; декупаж действия в

пространстве и во времени, элементы дискурса (звуки, слова, ритмы, метрика, риторика).»¹⁹ Невольно напрашивается необходимость дополнительного объяснения названных уровней театрального представления. Почему, например, сценическая игра и выразительность даны в конкретном уровне, а звуки, слова, ритмы, метрика, риторика – в абстрактном. Возникают вопросы и к следующим параграфам: «Форма и содержание», «Гегелевская проблематика содержания и формы», «Уровни наблюдения формы», заслуживающим проведения специальной дискуссии. Несомненный интерес вызывают и четыре других раздела: «Форма открытая» и «Форма закрытая», «Формализм», «Формы театральные».²⁰ И хотя их тематика не добавляет ясности в определение сущности театрального спектакля, она позволяет проследить движение современной эстетической мысли в театроведении.

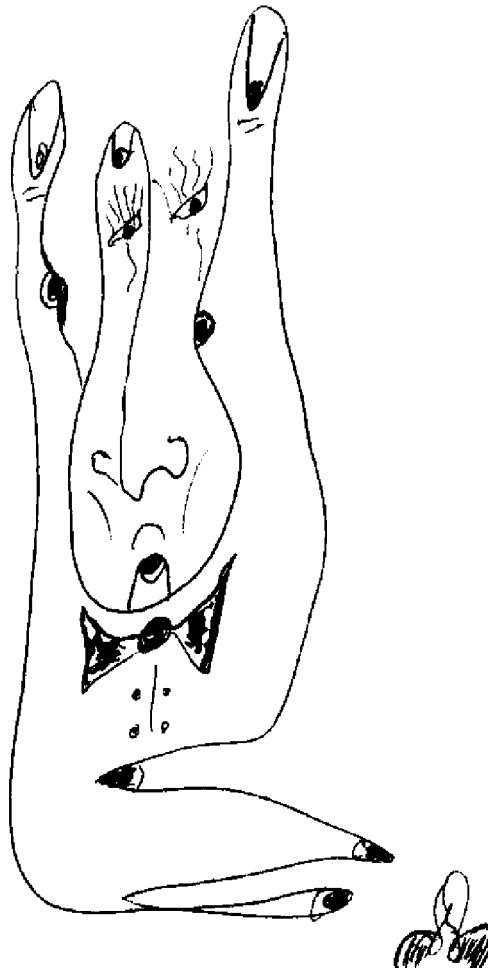
Сопоставление различных подходов к анализу образа театрального спектакля дает возможность на основе данных разработать метод его исследования. Исходя из того, что театральный спектакль – синтетический вид искусства, объединяющий все основные виды художественного творчества, анализ его художественного образа следует проводить с учетом художественных образов всех его компонентов, каждый из которых обладает своим содержанием и соответствующей ему внутренней и внешней формой. Созданные драматургом, сценаристом или автором импровизированной композиции, художником, актерами, хореографом, автором музыки и другими участниками коллективного творчества, – все компоненты спектакля подчинены единой воле режиссера, определяющего образ спектакля, являющийся художественной формой отражения действительности в разные эпохи человеческой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Раппопор С.Х. *От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества.* Москва. 1978. С.118
2. Зись А. *Искусство и эстетика.* Москва. 1974 С.107
3. Волкова Е.В. *К проблеме взаимодействия теоретико-философского и эмпирического знания об искусстве // Художественное творчество.* Ленинград 1982. С.28-29
4. Леонтьев А.Н. Вступительная статья к книге: *Выготский Л.С. Психология искусства.* Москва. 1965. С.VI
5. Бояджиев Г. *Душа театра.* Москва. 1974. С.138
6. Михайлова Алла. *Образ спектакля.* Москва. 1978. С.209
7. Товстоногов Георгий. *Заметки о сценической образности // Театр.* 1984. № 3. С.56
8. Там же. С.56-57.
9. Давыдов Ю. *Искусство как социологический феномен.* Москва. 1968 С.30
10. Гей Н.Г. *Художественность литературы. Поэтика. Стиль.* Москва.1975. С.42.

11. Акимов Н П. *Прекрасное иногда забывается. Разрозненные заметки о классической драматургии.* // Театральное наследие. Кн. I Об искусстве театра. Театральный художник. Ленинград. 1984 С.124
12. Акимов Н И. *Не будем забывать имен.* 1929 // Там же.С. 15
13. Товстоногов Г. Указ. соч. С.57
14. Товстоногов Г. *Зеркало сцены.* Кн.2 Ленинград. 1984. С.63
15. Михоэлс. *Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе.* Москва. 1981. С.116.
16. Пави Патрис. *Словарь театра.* Москва. 1991. С. 204
17. Там же. С. 335.
18. Там же. С.334
19. Там же. С.409
20. Там же. 410-414

Septembrie, 2007





СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО БОРИСА ДУБОССАРСКОГО И ВЛАДИМИРА РОТАРУ

SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO BY B. DUBOSSARSCHI AND V. ROTARU

Ольга ВЛАЙКУ,
старший преподаватель,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств,
Кишинев

The article analyzes the sonatas for violin and piano of two Moldavian composers: B. Dubossarschi and V. Rotaru. Written at the end of the twentieth century, they reflect the style and genre parameters of the Moldovan instrumental music. The main characteristics of these creations are: the artistic individuality, deep ideological conception and high professionalism of the composers. The author examines compositional peculiarities and the drama of the mentioned works, pointing out their language and musical genres. The author also unveils the national roots reflected in the music of B. Dubosarschi and V. Rotaru.

Скрипичные сонаты, созданные композиторами Молдовы в последние два десятилетия XX века, усиливают и углубляют те тенденции, которые проявились в предшествующие годы. Речь идет об индивидуализации художественного замысла каждого произведения, об усложнении музыкального языка и использовании различных техник композиторского письма.

Примечательно, что данные произведения принадлежат перу композиторов старшего поколения, которые уже сложились как творческие личности и успели заявить о себе и своих композиторских приоритетах. Для них сонатный жанр не является сферой эксперимента, а служит формой выражения глубокого концепционного содержания. Заметное место среди них принадлежит скрипичным сонатам Б. Дубоссарского и В. Ротару.

Соната для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского (1989) относится к числу наиболее значительных произведений композитора и является его безусловной творческой удачей. Глубина образного мира сонаты, драматизм и диалектичность музыкального мышления, композиционная стройность и логическая обоснованность всех конструктивных элементов формы дают основание причислить *Сонату* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского к числу лучших примеров данного жанра в музыке композиторов Республики Молдова. А прекрасное знание автором выразительных и технических возможностей как скрипки, так и фортепиано делает текст сонаты естественным и удобным для исполнения.

Соната сочетает в себе черты трехчастного цикла, построенного по принципу медленно – быстро – медленно, с особенно-

стями крупной одночастной композиции. Дело в том, что все три части сонаты объединены принципом *attacca*, исполняются без перерыва. Более того, отдельное существование какой-либо из частей произведения оказывается невозможным уже в силу того, что вся конструкция сочинения представляет собой своеобразный гигантский вариационный цикл, пронизанный большим количеством тематических, тональных и фактурных арок и сквозных линий развития.

Темповыми указаниями (*Lento – Allegro scherzando – Lento*) и соответствующими римскими цифрами Б. Дубоссарский отмечает три крупных блока формы контрастирующих друг с другом. Вместе с тем, композитор пользуется сквозной (от начала до конца произведения) нумерацией вариаций. Таким образом становится очевидным наличие темы (тт. 1 – 13) и 27 ее вариационных преобразований. Некоторые из вариаций в своей последовательности реализуют единый драматургический процесс движения к местной кульминации и объединяются в субциклы сходством фактуры и способов тематического развития. На границах иных вариаций, напротив, заметны яркие цезуры.

По характеру варьирования тематического материала *Соната* Б. Дубоссарского сочетает в себе несколько формообразующих принципов. С одной стороны, в ней отчетливо заметно проявление *остинатности*. С другой стороны, важное значение приобретает классическое *фактурное варьирование*. Наконец, в ряде случаев степень видоизменения начальной

темы так значительна, что свидетельствует о принципе *свободных вариаций*.

Остинатная интонационная формула занимает три такта. Первое ее проведение не имеет контрапунктирующих голосов, поэтому мелодический рельеф данного оборота оказывается как бы обнаженным. В крайних регистрах фортепианной партии неспешно, крупными ровными длительностями в прямом движении и в ракоходе чередуются интервалы чистой квинты, чистой кварты, малой терции и малой секунды. Последовательность этих интервалов образуется в результате взаимодействия двух противоположно направленных мелодических линий, движущихся по полутонам. Мелодия верхнего голоса складывается из звуков *e-es-d-des-d-es-e*, соответственно нижний голос движется по звукам *a-b-h-c-h-b-a*. Окончание первого проведения остинатной формулы одновременно становится началом следующего. Так образуется непрерывная цепь движущихся по кругу интонаций, служащих «постаментом» для выстраиваемого на нем «здания» крупной музыкальной композиции. Примечательно, что, как и в любой другой остинатно-вариационной форме, границы между самими неизменными формулами и синтаксическими единицами развертывающегося на их основании контрапунктирующего слоя не совпадают, гарантируя форме в целом качество текучести, непрерывности.

Помимо басовой остинатной формулы, в *Сонате* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского имеется еще один тема-

тический «персонаж», сопоставимый с темой классических вариаций. Это протяженная мелодия скрипки, развертывающаяся как свободная импровизация речитативно-песенного характера. Она звучит на струне G, отталкивается от начальной «раскачивающейся» малотерцово-интонации с характерным форшлагом и плавно движется к наивысшему звуку h^1 , после чего так же неспешно возвращается к исходному звуковысотному уровню. Узнаваемость данной мелодии придают такие черты, как свободная ритмика, сочетающая разные виды деления длительностей, мелизматика, выразительное глиссандирование к последним звукам мотивов. Несмотря на обилие хроматически измененных ступеней, основные контуры музыкальной ткани очерчивают рельеф тональности a-moll. К сказанному необходимо добавить, что особенностью темы является ее крайне тихое, словно издали, звучание: у фортепиано используется левая педаль при нюансе *ppp*, скрипка проводит мелодию *pp*.

В первой вариации звучит только рояль. Крайние регистры инструмента заняты остиной формулой, которая здесь ритмически варьирована. Средний отрезок диапазона занят контрапунктом, звучащим как бы безразлично, который, однако, по мере продвижения к концу вариации набирает силу, ритмически активизируется.

Вторая и третья вариации объединены общей линией нарастания. В скрипичной партии примечательно скандированное «произнесение» мелодии, выстроенной из цепи секунд, которые перебрасываются из одной октавы в дру-

гую. При этом важную роль играет постепенный переход от восьмых длительностей через триоли к шестнадцатым.

Окончание третьей вариации подчеркнуто приемом *ritenuto*, а четвертая вариация начинается вступлением. Это свидетельствует об особой роли данной цезуры и о начале в четвертой вариации нового раздела формы. Действительно, здесь возникает другой тональный центр (F-dur – f-moll); у скрипки вновь появляется кантиленная мелодия, начинающаяся малой терцией с форшлагом. В сравнении со всем предыдущим данная вариация открывает собой зону лирических преобразований темы, что можно сопоставить с побочной партией в классической сонатной форме.

Она захватывает вариации с четвертой по седьмую. Здесь достигнута яркая кульминация. Звучание доходит до *fff*. В партии скрипки использованы напряженные акцентированные аккорды и двойные ноты. Фортепианная фактура, хотя и не отличается сложностью, насыщена октавными движениями как в правой, так и в левой руках.

После этого восьмая вариация воспринимается как реприза темы и логично завершает собой первый, медленный цикл вариационной формы.

Вариации с девятой по двадцать вторую решены в духе скерцозных образов. Девятая вариация является экспозицией этого эмоционального модуса. Характерно, что здесь отсутствует остиной слой фактуры. Более того, скерцозный вариант темы излагается только в партии скрипки. Акцентный четырехдольный метр, при-

чудливое чередование *staccato* и *legato*, четвертных и восьмых длительностей, неожиданные паузы - все придает музыке веселый, немного насмешливый оттенок. Альтерированные звуки (при опоре на тональность *c-moll* здесь присутствуют пониженные IV, VI, VII, а также повышенная IV ступени) создают легкий джазовый колорит.

К данному разделу формы примыкают вариации десятая и одиннадцатая, переносящие мелодию темы на другие высотные уровни (соответственно в тональности *g-moll* и *c-moll*, то есть в тональности натуральной доминанты и тоники по отношению к исходной) и в другие слои фактуры. Это дает основание рассматривать данные вариации как своеобразную экспозицию по типу трехголосной фуги. Вслед за этим двенадцатую вариацию можно трактовать как интермедию, поскольку интонации темы в ней растворяются в общих формах быстрого скерцозного движения.

Вариации с тринадцатой по двадцатую являются разработочными. Тема проводится в разных тональностях, претерпевает мотивное дробление, между скрипкой и роялем возникают имитационные переключки. Рельефно выделяются проведения темы в увеличении (т.т.144, 152). Эффектно звучит политональное решение двадцатой вариации (сочетание *C-dur*'а в мелодии и *Des-dur*'а в фигурации сопровождения). В партии скрипки используются различные эффектные приемы: двойные ноты с участием глиссандирующих «подъездов» к звукам, акцентированные трехзвучные аккорды, движение

параллельными секундами (в восемнадцатой вариации).

Наступление репризы фугированной формы решено знаменательно, с использованием приемов игровой логики. Накануне (в двадцатой вариации) звучание скрипки выключается, а фортепиано (в политональном варианте) неуверенно, на *pp*, словно нащупывает нужную тональность. Такое «фальшивое» проведение темы дважды прерывается резкими репликами в низком регистре, как бы отрицающими саму возможность политональной гармонизации. Затруднительность выхода из вариаций подобной ситуации приводит к остановкам и наконец к «зависанию» на генеральной паузе. И вот после этого, без какой-либо связи, в первоначальном темпе (эту игровую ситуацию условно можно назвать «была ни была!») сразу в трех ритмических вариантах: в основном виде, в увеличении и в двойном увеличении – в нужной тональности *c-moll* громко и ясно заявляет о себе долгожданная скерцозная тема.

Двадцать вторая вариация выполняет функцию коды и одновременно подготовки группы следующих вариаций. В ней велика роль малосекундовых интонаций, которые были характерны для начального, медленного раздела формы и которые вновь окажутся первостепенными для дальнейшего развертывания материала.

Вариации последней группы (с двадцать третьей по двадцать седьмую) возвращают к образам начала сонаты. Они воспринимаются как динамическая реприза, в которой проходит оstinatная басовая формула (т.т.269 – 278),

возникает лирический мелодический образ, напоминающий о четвертой вариации (двадцать шестая вариация).

Соната для скрипки и фортепиано В. Ротару писалась на рубеже 1992 – 1993 гг. Композитор посвятил ее своей дочери – скрипачке Елизавете Ротару. В произведении нашли отражение многие черты, свойственные композиторской манере В. Ротару: прочная национальная почвенность музыки, динамичность развертывания контрастных образных начал, лаконизм и простота высказывания.

Соната двухчастна. Первая часть – *Речитатив* – проходит в темпе *Lento molto rubato*. Вторая часть не имеет названия. Ее образный строй проясняется авторской ремаркой *Allegro scherzando*. Две части цикла неравноценны по своей протяженности и драматургической роли. *Речитатив* выполняет роль своеобразного пролога, медленного вступления к драматически насыщенной, динамичной второй части, принимающей на себя основной драматургический акцент.

Характеризуя музыку I части *Сонаты*, Е. Мироненко пишет: «Суровое, медленно разворачивающееся повествование напоминает горестные первые разделы фольклорного жанра дойны со своей атрибутикой стиля *parlando rubato*. Свободное мотивно-вариантное развертывание, не скованное метроритмом и обогащенное мелизматикой, укладывается, однако, в стройную драматургическую конструкцию волны с кульминационной зоной на *ff*. Композиторская изобретательность особенно проявилась в конструирова-

нии мотивов из одного центрального интонационного элемента – интервала секунды, которая подается в мелодическом и гармоническом виде, в разнообразных ритмических группировках, в восходящем и нисходящем движении, включая форшлаги с различной рельеф артикуляцией» [1].

Основная мелодическая роль в *Речитативе* принадлежит скрипке. Фортепиано выполняет фоновую функцию. В этой связи отметим, что принципы освоения звуковысотного пространства в партиях обоих участников ансамбля противоположны. Мелодия скрипки отталкивается от самого нижнего порога скрипичного диапазона и постепенно осваивает средний, а затем и верхний его отрезки. Фортепианная партия, напротив, начинается звучанием прозрачных верхних звуков, затем демонстрирует низкий регистр и завершается охватом всех регистров фортепиано. В таких случаях В. Ротару для удобства чтения фортепианной партии прибегает к технике трех нотных строчек: по одной для каждого регистра.

Отличительной чертой произведений В. Ротару последних лет, проявившейся и в анализируемой сонате, является отказ от тактовых разграничений нотного текста. К такому приему композитор прибегает обычно в музыке импровизационного характера, лишенной регулярной акцентности, идущей от танцевального или маршевого движения. Указывая лишь величину основной доли метра (в данном случае – четверть), автор предоставляет исполнителям свободу в выборе акцентуруемых звуков. Обычно они определяются либо

большой продолжительностью, либо громкостным выделением. В любом случае работа исполнителей над «расшифровкой» подобной формы нотной записи требует значительного аналитического обоснования.

Скрипичная мелодия рождается из начальной секундовой интонации a-h, которой отвечает фортепианная реплика-эхо. В дальнейшем скрипичные и фортепианные фразы разрастаются, секундовые интонации в различных комбинациях наполняют все звуко-высотное пространство.

Логика построения формы в *Rечитативе* связана с линией постепенного crescendo и достижением кульминации. Темп ускоряется, в партии скрипки появляются двойные ноты (в разделе *accelerando poco a poco e sostenuto* последование септим и кварт потребует предварительной репетиционной работы в связи с необходимостью поиска наиболее удобной аппликатуры), фортепианные аккорды характеризуются резкостью и отрывистостью.

Достигнутая кульминация неожиданно снимается, и, как образная реминисценция, возникают в измененном варианте начальные секунды.

Вторая часть сонаты, написанная в свободно трактованной сонатной форме, начинается *attacca*. Ее главная и побочная темы основаны на тех же секундовых интонациях, которые определились в I части. Контраст между ними сопряжен с характером звукоизвлечения (острого, акцентного в главной теме и более мягкого, легатного в побочной) и типом фортепианного аккомпанемента.

Как пишет Е. Мироненко, «...Основной образ второй части – подчеркнуто оптимистичный гимн динамике деятельного движения. Поэтому ритмическая концепция выступает здесь как основополагающая. Ритмика, по признанию автора, близка к быстрым болгарским танцам в переменном-смешанном размере 2/4 – 3/8, со сложным чередованием ритмических формул, насыщенных пунктирами, акцентами» [2].

Если в первой части сонаты интонационный процесс начинался повторением восходящей секунды, то главная тема второй акцентирует нисходящие секунды, которые сразу же представляются в разных ритмических вариантах. Начальной фразе скрипки отвечают аккордовые реплики фортепиано, причем в структуре этих созвучий также присутствуют секунды. Затем скрипичная мелодия стремительно обогащается новыми примерами секундовых комбинаций, которые имитационно подхватываются фортепианной партией.

Главная партия отличается лаконизмом. Словно исчерпав все возможности секундового движения в заданных ритмических параметрах, она неожиданно завершается восходящими мелодическими ходами, в которых чередуются звучания *arco* и *pizzicato*.

Практически те же секундовые интонации образуют тематический каркас побочной темы. Она, правда, должна быть исполнена легко и напевно. И если в главной теме реплики скрипки и фортепиано сменяли друг друга в диалогической последовательности, то побочная построена в гомофонно-гармонической фактуре.

Мелодия скрипки сопровождается прозрачной фигурацией рояля, построенной как движение по звукам A-dur'ного аккорда, обогащенного IV повышенной ступенью.

Сразу же вслед за изложением побочной темы начинается развивающий раздел формы, который строится как последование нескольких постепенно усложняющихся по фактуре секций-фаз. Первая из них опирается на материал побочной темы. В партии фортепиано сохраняется типичная для нее формула аккомпанемента. Интонационные обороты, которые проводятся в правой руке, имитируются скрипкой, что создает впечатление диалога. Хотя он и короток (до ц.4), тем не менее он достигает своей кульминации и завершается отчетливой каденцией в тональности D-dur. Вторая фаза разработки (до ц.5) отличается иным типом фактуры. Фортепианная партия звучит в глубоком низком регистре и подразделяется на три компонента. Первый из них – это повторяющиеся остигатные басы на октаве $H_2 - H_1$, звучащие на педали и образующие гулкий фон для всей остальной звуковой массы. Второй элемент «раскладывает» в фигурацию h-moll'ное трезвучие в пределах малой октавы. Наконец, третий фактурный элемент отзвучивает данное трезвучие (с секстой) в рамках первой октавы. При этом вся многослойная фортепианная фактура должна быть окрашена грузным, тяжелым звучанием (композитор предпосылает данному разделу указание *Pesante*), чтобы составить основание, на котором у скрипки в высоком регистре появится тема первой части сонаты в увеличении. Она

звучит напряженно и пронзительно, временами дублированная в октаву.

Резким фактурным контрастом начинается следующая фаза развития. Она представляет собой трехголосное имитационное построение на материале второй части сонаты. Легкий «бег» шестнадцатых должен быть исполнен ритмически четко. Каждое очередное вступление темы начинается чуть громче предыдущего, что в итоге приводит к новой кульминации.

Следующая волна динамического нарастания становится самой протяженной. Она завершается генеральной кульминацией всего произведения. Здесь внезапно меняется темп развертывания – *Adagio e molto espressivo* - и на предельно высоком уровне напряжения проводится самая начальная тема сонаты. После этого возникает генеральная пауза и, как воспоминание, проводятся две темы второй части произведения.

Свойственный для В. Ротару способ построения композиции: первоначальное экспонирование тематического материала, а затем его поэтапные трансформации, приводящие к кульминации, за которой возникает раздел типа репризы-коды, - требует от исполнителя умения выстроить форму крещендирующего типа, избегая возможной дробности на пути достижения кульминации. Представляется методически важным умение распределить уровень динамической весомости каждой из кульминационных зон, а также продумать темповый и агогический план всей формы в целом. Это даст возможность нахождения адекватной,

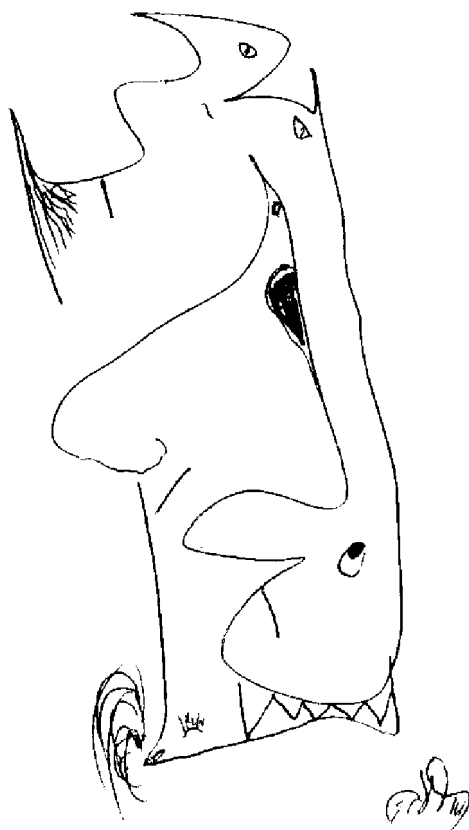
убедительной исполнительской трактовки данной сонаты, которая, как и другие сочинения композитора, демонстрирует «... необычай-

ную искренность, эмоциональную открытость и щедрость, чистоту нравственных идеалов творчества Владимира Ротару» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. – Кишинев: Центральная типография, 2000. – С. 21.
2. Там же. – С. 43.
3. Там же. – С. 88.

Iulie, 2007





СТРУКТУРНАЯ ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОЙ ФОРМЫ АНДРЕЯ ЭШПАЯ

LE DIALOGUE STRUCTURAL COMME MANIFESTATION DE
LA FORME DE CONCERT DE A. ESHPAJ

Елена САМБРИШ,
старший преподаватель Приднестровского
государственного университета им. Т. Г. Шевченко

L'article est consacré aux problèmes de la constitution des nouvelles formes dans le domaine de l'art musicale contemporaine. L'auteur donne la définition du dialogue structural, propose la systématisation de ses types en les désignant comme le dialogue des rythmes de composition et le dialogue des espaces de composition, découvre les régularités structurales du dialogue à l'exemple des concerts instrumentaux du compositeur russe A.Eshpaj.

Проблема формообразования в современном музыкознании является не только одной из самых сложных, но и во многом основополагающих, ключевых для изучения более широких закономерностей музыкального искусства нашего времени. Исследуя специфику формостроения в девятнадцати инструментальных концертах современного российского композитора А. Эшпая, мы обнаружили множество индивидуальных особенностей в композиции данных сочинений. При этом весьма часто встречается такое своеобразное явление, как структурная диалогичность.

Соединение композиционных принципов различных структур не является чем-то новым, свойственным исключительно музыке XX века. Подобное взаимовлияние наблюдается во все исторические периоды и обуславливает в целом саму возможность эволюции музыкальных форм. Однако в наше время наделяется дополнительной семантикой диалогичности, что вполне закономерно, так как отвечает духу сегодняшнего дня. *Структурная диалогичность служит средством обновле-*

ния концертной модели XX века, что весьма ярко проявилось и в творчестве А. Эшпая.

Прежде чем обратиться к изучению данного феномена, необходимо очертить его границы и обозначить критерии определения и классификации.¹ Внутри какой-либо структуры могут совмещаться самые различные процессы формообразования, приводящие порой к появлению сложных, смешанных,

¹ Необходимо уточнить, что термин «диалог структур», который нередко употребляется в разных работах, в отличие от понятия «структурная диалогичность», следует признать скорее образным выражением, имеющим метафорическую природу. Очевидно, что сопоставлять и сравнивать структуры возможно лишь в отношении различных произведений. Если же рассматривать отдельное произведение, то его музыкальная форма, безусловно, является единичной, и соответственно структура, на основе каких бы принципов она и выстраивалась, все же образуется одна.

либо синтетических структур. Именно в таком плане, по нашему мнению, и уместно говорить о *принципе структурной диалогичности как о совмещении в одном произведении композиционных принципов разных форм.*

Названное явление уже неоднократно привлекало внимание исследователей, определив появление таких понятий, как форма второго плана, расщепленный вариационный цикл, большая полифоническая форма (В. Протопопов, 10, 11), композиционное отклонение, композиционная модуляция, композиционный эллипсис (В. Бобровский, 2), модулирующая структура (П. Стоянов, 8), структурное модулирование (А. Милка, 6), модулирующая форма (Р. Лаул, 5), полиморфизм, полиструктурность. Большинство понятий появилось в связи с изучением особенностей формообразования и композиционной логики музыкальных произведений эпохи классицизма, однако они приобретают не меньшую актуальность по отношению к современному композиторскому творчеству.

Среди указанных терминов выделим основополагающий – это введенное В. Протопоповым и азвитое В. Бобровским понятие формы второго плана. Последний не просто расширяет границы представления о данном феномене, но и дает обоснование законов его проявления с помощью механизма действия переменности функций. В связи с этим необходимо уточнить, что *моноструктурность (моноструктура)* образуется при условии совпадения всех указанных В. Бобровским видов функций – общих логических, общих и специальных композиционных; *полиструктурность (полиструктура)* – результат их разнонаправленного действия, то есть подвижного совмещения функций разного уровня. Таким образом, *структурная диалогичность в це-*

лом оказывается порождением функциональной множественности и многозначности.

Понятие структуры, ставшее в настоящее время широко употребляемым в исследованиях самых различных направлений, не вызывает разногласий и определяется сходным образом.² Тесная взаимосвязь двух феноменов – структуры и функции – широко показана в трудах В. Бобровского [2, 3]. В данной паре понятий изучение одного из коррелянтов одновременно способствует и раскрытию закономерностей другого, что подтверждается в работах А. Милки, Е. Ручьевской [6, 7]. Обобщая выдвинутые ими положения, необходимо констатировать, что структура в произведении, по существу, едина. Но она может представлять собой моноструктуру либо полиструктуру разного типа. Для выяснения их сути следует различать понятия *самой структуры* и *неких структурных принципов – концентрированных логических законов ее действия,*

² Например, М. Бонфельд пишет: «В общефилософском смысле *структура* – это *система отношений элементов в данном целом.* При конкретизации этого понятия применительно к анализу форм *музыкальные структуры* – это такой уровень музыкальной формы, в котором удастся проследить сам процесс “кристаллизации” композиционной схемы». Автор поясняет: «Структуру все же не следует смешивать со всяким раз индивидуальной в каждом произведении, т.е. понимаемой широко, музыкальной формой. Так понимаемая форма ...мобильна, неповторима. Структура же отличается прочностью, стабильностью, тяготением к типизации» [4, с. 99-100].

выраженных в определенном соотношении функциональности и дисфункциональности (функции и дисфункции). Представляется, что замена одного структурного принципа другим в процессе развертывания музыкального произведения раскрывает механизм действия структурной модуляции в то время как совмещение структурных принципов выявляет логику синтеза, взаимопроникновения структур.

Обратившись к структурной диалогичности, рассмотрим вопросы ее систематизации.³ При соединении различных структурных принципов в одном произведении в самом общем плане можно говорить о двух возможных типах их взаимодействия:

1) совмещение разных структурных принципов с образованием формы первого и второго плана (здесь имеется в виду целостная форма второго плана, по В. Бобровскому) – обозначим его как *диалог композиционных ритмов*,

2) соединение разных структурных принципов с вытеснением в процессе развития одного принципа другим (по типу композиционной моду-

³ Сходные попытки уже предпринимались исследователями. Например, в диссертации С. Терентьевой при изучении подобных композиционных процессов автор предлагает классифицировать их по трем блокам, «условно определяя первый из них как реальный (актуализированный) диалог, второй как мнимый (или квазидиалог), третий как полилог, включающий в себя диалоги разного качества» [9, с.9]. Она говорит о возможности реализации каждого вида диалога на трех уровнях: 1) на внутриконтрапунктном уровне; 2) на уровне сопряжения композиционных ритмов; 3) на уровне сопряжения композиционных пространств. Однако автором не уточняются особенности их различия, что вызывает соответствующие вопросы.

ляции) – *диалог композиционных пространств*.

С этих позиций рассмотрим особенности проявления структурной диалогичности в инструментальных концертах А. Эшпая. Здесь находят воплощение оба указанных типа. Так, диалог композиционных ритмов наиболее ярко выступает в тех концертах, которые опираются на модифицированную сонатную форму – это Первый и Второй фортепианный концерты, Саксофоновый, Альтовый, Концерт для оркестра №1. Диалог композиционных пространств отчетливо выражен в ряде концертов, содержащих композиционную модуляцию, – это преимущественно поздние концерты – Флейтовый, Четвертый скрипичный, Контрабасовый, Валторновый, Двойной, Концерт для тубы.

Необходимо отметить, что в большинстве случаев в инструментальных концертах А. Эшпая оттачивается от композиционных принципов сонатной формы, воплощая их в разных вариантах:

1) предлагая индивидуальную трактовку данной структуры;

2) выстраивая существенно модифицированную сонатную форму;

3) реализуя лишь некий намек на ее основную драматургическую идею.

Несмотря на столь различный подход в тех или иных произведениях, можно выделить ряд общих черт, присущих композициям концертов. В целом, сонатные структуры здесь оказываются очень широко и свободно трактованными. Эта значительно преобразованная сонатность обусловлена, в первую очередь, новым наполнением разделов формы при сохранении ее

внешних параметров. Опора на иные структурные принципы определяет и такие функциональные взаимосвязи различных построений, которые выстраивают дополнительные линии сквозного интонационно-тематического развития, вырастающие в форму второго плана – цельную или рассредоточенную.

Например, в сонатных формах концертов А. Эшпай использует чаще вариантность тем, чем точный повтор. Репризы обычно содержат значительные преобразования тематизма по сравнению с экспозиционным изложением. В них также нередко тематические замещения по сходству, когда при однотипном образном содержании вводятся, по существу, новые темы, что в целом указывает на близость структурным принципам макротематизма. Помимо этого, можно указать и на другие пути обновления сонатной формы: во-первых, идущие от композиторов-романтиков, – это слияние сонатности и цикличности, а во-вторых, новые, демонстрирующие индивидуальный подход композитора, – это усиление роли каденции, «рассредоточение» каденции и проникновение каденцеобразных построений в любые участки сонатной формы (вступление, экспозиция, разработка, реприза), а также изменение содержания каденционных разделов, например, привнесение джазовой импровизационности.

В инструментальных концертах, наряду с традиционным тематизмом, А. Эшпай широко использует принцип микротематизма с его опорой на лаконичные попевки, дополняя его в разных произведениях монотематизмом, лейттематизмом, а также привлекая в некоторых сочинениях принципы макротематизма. Данные приемы в большинстве случаев так или иначе способствуют созданию особого качества *бифункцио-*

нальности разделов и шире – *возникновению диалога композиционных ритмов, то есть совмещению композиционных принципов разных форм.*

Так, в первой части Первого фортепианного концерта, в Саксофоновом и Альтовом концертах на сонатную форму, являющуюся основной, накладывается ритм трехчастной формы как формы второго плана. В Первом фортепианном концерте это становится возможным благодаря пропуску побочной партии в репризе, в Саксофоновом и Альтовом – в связи с заменой ее тематизма другим, близким по характеру (назовем ее замещенной побочной партией). В обоих случаях форма второго плана не строится вразрез с основной формой, а служит обогащению структурных закономерностей сонатной формы.

В Концерте для оркестра №1 и во Втором фортепианном концерте модифицированная сонатная форма создается не только за счет привлечения принципов циклических форм, точнее, сонатно-симфонического цикла. Например, Концерт для оркестра №1 демонстрирует весьма индивидуальный подход композитора к сонатной форме, поскольку здесь имеются две темы побочной партии, эпизод в разработке, две каденции, вторая из них – в форме фуги – помещена в репризе, а также зеркальная реприза и значительная по объему и важнейшая в смысловом отношении кода. Признаки слитноциклической формы обнаруживаются в связи с приданием ряду разделов определенных функциональных значений: экспозиция и начало разработки (до ц. 24) выполняют функцию первой части, эпизод в разработке – второй,

медленной части (ц. 24-31), начало репризы и каденция-фуга в репризе (ц. 32-50) играют роль третьей, скерцозной и кода (от ц. 51) – четвертой части, гимнического финала.

Таким образом, в структуре данного произведения ярко обнаруживается многофункциональность его составных частей. В композиционном ритме сонатной формы выступают также контуры трехчастной (строение главной, побочной партий, всей композиции в целом), фугированной (каденция-фуга), но наиболее явно – слитноциклической, становящейся в сочинении формой второго плана, чьи принципы вступают в диалог со структурными принципами сонатной формы.

Еще одно произведение, опирающееся на структурные закономерности сонатной и слитноциклической композиции – Второй фортепианный концерт, где многие разделы также совмещают различные функциональные признаки, образуя модифицированную сонатность. Очень своеобразно здесь строение экспозиции, поскольку композитор прибегает к так называемой двойной вариантной экспозиции. Данный феномен встречается в симфониях Г. Малера, где он объясняется песенной природой происхождения, идущей от вариантной строфичности куплетной формы [1]. Но если в концертном жанре двойная экспозиция являлась нормой строения на протяжении всего периода классицизма и была упразднена в эпоху романтизма, то в симфоническом жанре двойная вариантная экспозиция оказалась исключением, будучи результатом взаимодействия принципов симфонизма с принципами построения песенных форм.

В Концерте А. Эшпая отсутствует разделение на так называемые оркестровую и сольную экспозиции, поскольку фортепиано вступает сразу же с пер-

вых тактов произведения. Поэтому генезис данной оригинальной формы представляется амбивалентным: с одной стороны, как результат влияния принципа строфичности, и воссоздания некоторых принципов формообразования собственно концертного жанра, а с другой, – усиления вариантных методов преобразования материала, возросшего значения вариантности в творчестве композитора, идущей от фольклорных принципов мышления.

В строении Концерта мы усматриваем признаки четырехчастности: двойная экспозиция и начало разработки играют роль первой части – активной и действенной, медленный эпизод в разработке (ц. 38-49) выполняет функцию второй части, скерцозный эпизод (ц. 50-63) – третьей, а реприза-кода (от ц. 64) – традиционного финала цикла. Таким образом, сложное взаимодействие композиционных ритмов различных структур не просто образует форму первого и второго планов – сонатную и слитноциклическую, но представляет весьма оригинальную авторскую трактовку подобного типа совмещения.

В поздних концертах, начиная с Флейтового, композитор отказывается от сонатной формы (исключение составляет Фаготовый концерт), используя, по образному выражению А. Шнитке, лишь «отсветы сонаты». Вводя в начале произведения антитезу двух тем по принципу сонатных отношений главной и побочной партий и отталкиваясь от данного импульса, автор затем существенно переосмысливает его, находя иной путь развития. При этом форма модулирует в трехчастную, рондальную или вообще оказывается свободной, безрепризной.

В художественном плане это рождает особую энергию непринужденного развития музыкального материала, связанную с динамикой диспропорционального формостроения.

Каждый из поздних концертов А. Эшпая по-своему воплощает структурную идею композиционной модуляции, реализуя ее в разных вариантах. Например, Флейтовый концерт представляет собой своеобразный синтез трехчастности с сонатностью и рондальностью, здесь также проявляются признаки многочастной репризной композиции, при этом основным формообразующим принципом оказывается трехчастность. В то же время диалогу композиционных ритмов, то есть совмещению форм первого и второго планов, сопутствует диалог композиционных пространств – композиционная модуляция. Начало Концерта с медленного вступления, затем переход к более подвижной теме и возвращение к сольному, окрашенному в субъективные тона высказыванию намечает типичную для многих сонатных форм, и в частности для эшпаевских концертов, драматургическую фабулу, которая остается все же нереализованной. Так выстраивается индивидуализированная форма, обладающая своим неповторимым композиционным ритмом.

В других концертах обнаруживается взаимодействие иных структурных закономерностей: в Четвертом скрипичном имеет место композиционная модуляция сонатной в рондальную, в Контрабасовом – сонатной в трехчастную, в Валторновом, Двойном и в Концерте для тубы – сонатной в свободную безрепризную. И только Кларнетовый концерт ограничивается композиционным отклонением трехчастной в вариационную, т. к. его средняя часть представляет собой цикл из восьми вариаций. Это говорит о том, что для компо-

зителя по-прежнему огромное значение имеет антитеза двух тем по принципу сонатных отношений, выступающая как важнейший исходный импульс, который в дальнейшем подвергается переосмыслению.

Весьма показательной в данном ракурсе выступает форма, которую автор воспроизводит в разных вариантах в трех поздних концертах – Валторновом, Двойном и в Концерте для тубы. Ее общие контуры укладываются в определенную схему: экспозиция – разработка – кода, но внутреннее наполнение оказывается различным. При этом варьируется количество и местоположение сольных каденций (во вступлении или на границе разработки и коды), содержание разработочного раздела (развитие основного тематизма либо его вытеснение новым материалом), важнейшее значение в композиции целого имеют также вступление и кода.

Таким образом, в инструментальных концертах А. Эшпая оказываются представлены различные типы структурной диалогичности – композиционное отклонение и композиционная модуляция, определяемые как *диалог композиционных ритмов и диалог композиционных пространств*. В рамках общей концепции новой концертной жанрово-стилевой модели это указывает на реализацию диалогических принципов, создающих особую *поэтику полиструктурности* и являющихся частью более широких диалогических отношений смыслов в современной культуре. Необходимо также отметить, что в целом структурная многозначность становится постоянным фактором формообразования, стабильной чертой стиля А.

Эшпая. Данные тенденции намечаются еще в раннем периоде творчества, развиваются в концертах зрелого периода опирающихся на сонатность с различными модификациями, и утверждаются в качестве ведущих в позднем творчестве – начиная с Флейтового концерта. В сочетании с различными приемами

концертирования *структурная диалогичность выступает как дополнительное средство обогащения современной жанрово-стилевой модели концерта, столь ярко реализуемой в инструментальном творчестве А. Эшпая*

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. *Симфонии Густава Малера*. М., 1975.
2. Бобровский В. *О переменности функций музыкальной формы*. М., 1970.
3. Бобровский В. *Функциональные основы музыкальной формы*. М., 1978.
4. Бонфельд М. *Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки*. Ч.1. М., 2003.
5. Лаул Р. *Модулирующие формы*. Л., 1986.
6. Милка А. *Теоретические основы функциональности в музыке*. Л., 1982.
7. Ручьевская Е. *Классическая музыкальная форма*. С-Пб., 1998.
8. Стоянов П. *Взаимодействие музыкальных форм*. М., 1985.
9. Терентьева С. *Высокая месса И.С. Баха в свете диалога культур*. Автореферат дисс. ...канд. Искусствоведения. Магнитогорск, 1999.
10. Протопопов В. *Вторжение вариаций в сонатную форму // Советская музыка*, 1959, №11.
11. Протопопов В. *История западноевропейской музыки в ее важнейших явлениях*. М., 1965.

August, 2007





OBSTACOLE ÎN CALEA INTERCOMPREHENSII: SENSUL IMPLICIT

OBSTACLES IN INTERCOMPREHENSION: IMPLICITE MEANING

Lilia TRINCA,
doctor în filologie, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți

The model of code is insufficient for a complete description of a verbal communication. The description of codification and decodification supposes the ideal state of communication, but its defeat has to be interpreted as the result of some jammings either on the canal's level or on the level of disposition of information process. Eventual disfunctions of verbal communication are determined by contextual hypothesis that are not explicitly expressed but implicitly. In order to explain the inferential processes it is necessary to exceed the model of code and to introduce a new concept of communication according to the inferential model. Speech action has a double dimension: on the one hand, it can be explicit. It means that literal meaning of discourse doesn't defraud the expectations of the speaker, on the other hand, it can be implicit. It means that every meaning that is not associated directly with the significant and that is calculated starting from the significant can be assumed in a customary way during the message.

A devenit axiomatic faptul că semnul lingval, conform teoriei saussure-iene are caracter binar, adică este constituit dintr-un semnificant (fr. *signifiant*) și un semnificat (fr. *signifié*). După F. De Saussure, semnificantul unui semn lingval este o „imagine acustică”, iar semnificatul este un „concept”. În acord cu această teorie, un concept nu poate fi considerat „signifié” decât în măsura (și numai în măsura) în care este asociat de o imagine acustică, după cum o imagine acustică nu poate fi considerată „signifiant” decât în măsura (și numai în măsura) în care este asociată de un concept. Altfel zis, cei doi constituenți se află într-un raport de interdependență, care este definitoriu atât pentru fiecare constituent în parte, cât și pentru semnul lingval în totalitatea lui. Conform aceleiași teorii, semnul nu reprezintă un „aliquid pro

aliquo”, adică nu este substituentul unui lucru în legătură cu care nu avem neapărat o experiență directă, nu este un obiect care să „țină locul” unui alt obiect, „semnificându-l” pe acesta din urmă, deoarece semnificația este un constituent al semnului. Mai mult chiar, semnele servesc pentru a stabili însăși existența realității: utilizând semne lingvale, structurăm universul¹. Este adevărat că lumea are

¹Decupajul universului nu este definit o dată pentru totdeauna, rămânând pentru totdeauna relativ și legat de sistemul de cunoaștere și de valorile unei culturi. Se consideră că

Diversitatea limbilor este rezultatul modului diferit de viață, al totalității ocupațiilor proprii unei comunități lingvistice, al condițiilor climaterice, amplasării geografice, relațiilor socio-istorice ș.a. A se confrunța, bunăoară, limba popoarelor dezvoltate agricol sau pastoral

o existență obiectivă, dar este la fel de adevărat că și aceeași lume există numai în felul în care este interpretată de omul care intră în raport cu ea, deci în felul în care este interpretată de un popor, iar această interpretare se conține în și depinde de limba acestui popor. Iată de ce unii cercetători definesc semnul drept o „corelație într-o porțiune materială a universului și o porțiune conceptuală a universului conceptual” (Jean-Marie Klinkenberg, p. 34).

Desigur, comunicarea verbală este un proces de codificare și de decodificare, implicând și o mare cantitate de inferență: nu toate conținuturile exprimate în limbă sînt explicite, ci dimpotrivă, mai multe din ele au caracter implicit, iar decodificarea lor necesită recursul la numeroase procedee/mecanisme inferențiale din partea interlocutorului. De cele mai dese ori, ipotezele contextuale nu sînt exprimate toate în discurs: destinatarul trebuie să le infereze, să le construiască, pentru a putea trage concluzia pe care consideră că i-o poate atribui locutorului. Pînă la urmă, interlocutorul nu va avea nicio garanție că rezultatul procesului de interpretare pe care l-a declanșat corespunde întru totul intenției comunicative a locuto-

cu cea a etniilor ce profesază arta maritimă, vînătoare sau meșteșugăritul. Limba laponilor, de exemplu, are circa douăzeci de cuvinte cu care denumesc diferite feluri de *gheață*, unsprezece termeni pentru noțiunea de *rece*, douăzeci și unu de nominări pentru *zăpadă*, douăzeci și șase de verbe din sfera semantică a *înghețului* și *dezghețului*, iar beduinii egipteni au zece cuvinte cu care denumesc *speciile de nisip*, indienii pyallup au șaiszeci de unități lexicale pentru a denumi *somnul*, africanii denumesc *palmierul* în șaiszeci de feluri ș.a.m.d.

rului². Mai mult ca atît, după cum afirma Al. Philippide: „Numai rar se întîmplă, (dacă se întîmplă) ca cel care ascultă să priceapă întocmai lucrurile așa cum le pricepe cel care vorbește” [Al. Philippide, p. 93]. Posedarea unui cod comun reprezintă o condiție necesară reușitei comunicării, dar nu și suficientă. De aceea modelul codului este insuficient pentru o descriere completă a comunicării verbale. Descrierea codificării și decodificării presupune într-adevăr starea ideală a comunicării, iar eșecul acesteia ar trebui interpretat drept rezultatul unor bruiaje fie la nivelul canalului, fie la nivelul dispozitivelor de procesare a informației. Eventualele disfuncții ale comunicării verbale sînt determinate totuși de faptul că ipotezele contextuale nu sînt exprimate explicit, ci implicit. Pentru a explica procesele inferențiale, e nevoie de a depăși modelul codului și a introduce o nouă concepție a comunicării conform modelului inferențial. Or, actul de limbaj are o dublă dimensiune: pe de o parte, *explicită*, adică semnificația literală a discursului care nu frustrează expectația locutorului, și *implicită*, adică „orice sens care nu este asociat în mod direct cu semnificații unui mesaj, ci care este calculat pornind de la semnificatele care se atribuie în mod uzual semnificațiilor acestui mesaj” [Jean-Marie Klinkenberg, p. 285]. Altfel zis, acesta e sensul „ascuns înăuntru”, care luminează semnificația generală a enunțului, ajutînd astfel o mai bună comprehensiune a mesajului. Acest sens e acela lăsat implicit să se înțeleagă și determinat de integrarea limbii în cadrul sociocultural și

² De aceea comunicarea verbală este un proces cu risc înalt.

psihologic (în care e produsă și interpretată). Dat fiind faptul că îndeplinește și o funcție afectivă, limbajul, asertează O. Bălănescu, „poate fi asemănat cu o „pînză a Penelopei”, care se face și se desface continuu, deoarece inteligența și sensibilitatea lucrează simultan” [O. Bălănescu, p. 33].

De aceea teoria lingvistică actuală a ieșit din „patul lui Procust”, în sensul unei comprehensiuni dinamice a funcționării limbii, conturînd „spații” noi de investigație, printre care și perspectiva **pragmatică** a limbii – componentă care inserează anumite reguli sociale de uzaj al enunțurilor în gramatică. Din start, putem afirma că sensul implicit, ascuns în spatele textului, nu poate fi detectat prin intermediul regulilor stilisticii lingvistice (semantică, sintaxă, lexicologie, morfologie ș.a.), întrucît disciplinele date își concentrează atenția asupra limbii a normelor ei de producere. Abordarea tradițională relevă doar informația directă, oferită de materialul lingvistic. Sensurile implicite însă pot fi scoase la iveală doar prin aplicarea principiilor care guvernează conversația.

Cf. Fragmentul de comunicare

- *Cînd e ziua lui Ion?*

- *Prin august.*

implicitează următoarele sensuri: „Locutorul nu cunoaște ziua de naștere a lui Ion, pentru că n-a ținut la el niciodată, încît să se intereseze de ziua lui de naștere” sau „Probabil locutorul nu este în relații prea bune cu Ion”, sau „Ziua de naștere a lui Ion nu este nici 1 nici 31 august, zile care sînt ușor de ținut minte”, sau „Locutorul nu vrea să-i fie de folos interlocutorului din diverse motive” etc. Multe din aceste sensuri implicite le sugerează și indicele prepozițional

prin. În așa mod, intrăm pe terenul problemelor ce țin de ceea ce este spus și ce nu este spus sau este spus pe ocolite, presupus, subînțeles, sugerat, insinuat sau înțeles printre rînduri într-o interacțiune comunicativă, precum și natura mecanismului inferențial ce leagă valoarea literală de valoarea implicită.

Implicitul codificat depinde de ansamblul de constrîngeri ce codifică practicile discursive și care are ca rezultat condiții de producere și interpretare ale actelor de limbaj. Deci sensurile implicite sînt produse sau direct, grație codului de care se face uz și care le-a prevăzut, sau grație contextului în care sînt utilizate.

Ca realitate supraindividuală, creată drept o convenție într-o comunitate umană, limba are o organizare internă, sistemică („e un sistem de semne”), atît în planul expresiei, cît și în cel al conținutului. Actul de limbaj nuanțează „dialogul” dintre limbă și vorbire, dintre expresie și conținut, cauze și efecte, intenții și finalități narrative. Atît structura, cît și sistemul limbii sînt „entități” care nu se pot reduce la simpla alăturare a componentelor lor. Între acestea se stabilește o anume organizare dinamică, mereu provocatoare, mereu semnănd ideea de „nou” datorită contrastului care echilibrează intenționalitatea discursului. Astfel, codul lingval e privat de nuanța de precizie imperioasă pe care o vehiculează unitatea lexicală *cod* în practica cotidiană (cf., bunăoară, noțiunea de *cod penal* „act normativ care cuprinde o culegere sistematică de reguli juridice privitoare la o anumită ramură a dreptului”) și nu reprezintă un sistem rigid de semne în care fiecărei emisii de sunet îi corespunde, în mod obligatoriu și riguros, un singur sens sau o idee, mereu

aceeași. Pe de o parte, desigur, în scopul optimizării schimbului de informație și a modalităților de tratare a ei, partenerii de dialog au sarcina de a produce omogenitate semantică³. În termenii pragmaticii vorbim de o cooperare care reprezintă „costul asumat pentru obținerea profitului semiotic urmărit” [Jean-Marie Klinkenberg, p. 283]. Indiferent de funcția îndeplinită de actul lingvistic, acesta ar trebui să fie înțeles de receptor.

Pe de altă parte însă modelele care rezultă din descrierea semiotică în codul lingval permit o anumită variabilitate de actualizare, ceea ce ne face să credem că codul lingval e lipsit de biunivocitate, lăsînd, în primul rînd, codicatorului o marjă de alegere, adică posibilitatea de a conferi mesajului un stil particular, iar, în al doilea rînd, (lăsînd) decodicatorului posibilitatea de re-interpretare. De exemplu, recunoașteți că ați rămîne mirat dacă, adresînd următoarele întrebări interlocutorului - *Nu ai niște bani?* sau - *Poți să mă ajuți să bat covoarele?*, ați auzi răspunsuri de genul - *Am.* sau - *Pot.* Bineînțeles, enunțurile respective nu constituie un interogatoriu vizavi de starea averii cuiva sau capacitatea cuiva de a întreprinde anumite acțiuni - ceea ce ar putea fi interpretat din perspectiva regulilor semantice și sintactice - ci ambele, implicit, reprezintă niște „cereri ocolite”. Sensul real, pragmatic, al enunțurilor exprimate aici este diferit de sensul oferit doar de analiza lexicală.

³ Or noțiunea de *cod* se definește ca „un ansamblu de reguli permițînd producerea sau descifrarea semnelor sau ansamblurilor de semne” [J. Klinkenberg, p. 29].

Trebuie de menționat că sensul implicit nu este întotdeauna absolut diferit de cel explicit, adică nu întotdeauna există o discrepanță netă între aspectul formal al enunțului (unitățile lexicale și frazeologismele utilizate) și cel al conținutului implicit (sensul degajat). Mai mult, această discrepanță nu e obligatoriu de natură antonimică (ca în cazul, de pildă, *Foa-oa-rte deșteaptă fată!*, care este un enunț ironic, sursa căruia este diferența dintre ceea ce se rostește și ceea ce se gîndește vizavi de cuvintele rostite). Fiecare enunț poate dezvolta un set de sensuri implicite, care adesea relevă informații suplimentare. Cf. Enunțul *Am intrat într-o casă.* implicitează sensul că „Casa nu este a mea”, dat fiind articolul substantival nehotărît *o* pe lîngă substantivul *casă*.

Aserțiunea lui S. Stati este o confirmare a ideilor relevate mai sus: „Actul înțelegerii nu echivalează cu scoaterea scrisorii dintr-un plic, a obiectelor dintr-o cutie, ci este o creare din nou, o re-creare. Trecutul devine prezent: prezentul interpretului. Fraza auzită sau citită este o „operă deschisă”, o sumă de decodificări virtuale din care trebuie aleasă și acceptată una. Fraza e acum deschisă, un ansamblu deschis de înțelegeri. Nimic nu e mai deschis decît o frază spusă. O frază scrisă rămîne deschisă pentru lecturi infinite de multe, pînă ce literele se șterg sau un accident le distruge.” [S. Stati, p. 14].

Pentru ca un mesaj să fie interceptat și decodificat corect, în conformitate cu intenția comunicativă a locutorului, el trebuie să conțină, pe lîngă componenta noțională (volumul de informație transmis de limbajul natural), și componenta afectivă, adică starea sufletească generată de faptul lingvistic. Ultima componentă

poate fi redată prin intermediul mijloacelor segmentale, în special prin intonație. Să confruntăm următorul fragment: *Citești?* Pentru a descifra sensul acestui mesaj, trebuie să ținem cont de ambele componente: și cea segmentală și cea afectivă, care se completează reciproc și nuanțează în mod diferit mesajul. Elementul noțional din întrebare constă în faptul că locutorul e interesat în ce privește desfășurarea unei acțiuni din partea interlocutorului (dacă intonația cu care e pronunțat enunțul e mediu ascendentă). Dacă intonația interogativă e emfatic ascendentă, ea de fapt comunică, în plus, și starea de uimire a locutorului, cauzată de acțiunea total neadekvată situației, în care ar trebui să se ocupe de altceva (bunăoară să ajute mamei). În cazul când întrebarea e pronunțată cu o intonație emfatic medie, ea denotă starea de enervare a locutorului, dorința de a persifla/ironiza pe seama interlocutorului. După cum s-a putut observa, fără a schimba componenta lexicală a enunțului, ci doar modificând intonația, reușim să modificăm sensul implicit. Sau, într-un alt exemplu, enunțul *Vin diseară.* se pretează, în funcție de intonația cu care e rostit, la următoarele decodificări: afirmație, promisiune, amenințare, meditație, necaz, nemulțumire etc. Menționăm că exprimarea indirectă a forței ilocuționare este o strategie utilizată, în mod obișnuit, în realizarea actelor cu un potențial agresiv și presupune unii indici asociați de un alt tip de act. În așa fel, solicitările pot fi realizate nu prin enunțuri imperative, ci interogative, prefațate adesea de verbe modale. Cf. *Vrei să mă ajuți la sintaxă? Poți să aspiri în cameră? N-ai vrea să ne plimbăm?* Utilizarea altor procedee de exprimare indirectă a

forței ilocuționare depinde de iscusința individuală a locutorului. Bunăoară, refuzul poate fi exprimat printr-o aserțiune, lipsită de orice element de negație. Cf. *Începe serialul meu preferat.* ca răspuns la întrebarea *Vrei să mă ajuți la sintaxă?*

Mai mult decît atît, anumite asocieri ale unităților lexicale apar ca violări ale unor uzajuri sociale ale codului, dar constituie de fapt actualizări ale structurilor existente în cod. Asemenea realizări ale virtualului nu sînt conforme cu regulile codului, ci reprezintă niște abateri de la norma ce constituie un filtru ce are rolul de a limita potențialitățile codului. Avem în vedere aici, în special, tropii. Cf. metafora lui L. Blaga „corola de minuni a lumii”, care desemnează „lumea mitului” (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*), metonimia-simbol „coarda poamei” la Gr. Vieru („*Harpa*”) sugerează „viața”, „rodul”; metafora eminesciană a valului (cf. *Ce e val ca valul trece din „Glossă”*) sugerează o analogie între mișcarea naturii, ritmurile universului și mișcarea umană ș.a.m.d.

Tropii reprezintă un dispozitiv constînd în producerea sensurilor implicite, ceea ce face ca enunțul care îi conține să devină polifonic. Altfel zis, destinatarul e obligat să nu fie satisfăcut de decodificarea superficială (a sensurilor explicite) a enunțului, ci să dea naștere unei serii de interpretări ce se vor suprapune peste semnificațiile explicite. Vrem să subliniem în mod special că e vorba totuși de o suprapunere a sensului implicit peste cel explicit, și nu o substituție a sensului propriu prin cel figurat – terminologie cu care se operează în lingvistica tradițională. Cf. Metafora *mînă de fier* din enunțul *Președintele țării noastre este o mînă*

de fier. cunoaște câteva interpretări. Receptorul enunțului va fi obligat să constate că există o incompatibilitate între sensul substantivului *mîină*, care presupune existența unei ființe și determinativul său *de fier*, de aceea va fi nevoit să meargă mai departe decît această simplă constatare. Contextul în care apare locuțiunea adjectivală *de fier* îl va ghida pe destinatar să emită ipoteza că, de fapt, e vorba de anumite calități cu care e înzestrată o ființă umană. Iată de ce receptorul va întreprinde tentativa de a identifica (prin selecție) componentele compatibile cu restul enunțului. Presentăm doar două dintre interpretările posibile a metaforei: a) pozitivă, adică e „un om energic, rezistent, incoruptibil” și b) negativă, adică e „dur, nemilos, respingător, neflexibil”. Numărul de interpretări poate fi și mai mare, dar nu și nelimitat.

Așadar, procesul de recuperare a sensului implicit presupune, întâi de toate, reperarea unei izotopii în enunț: componentele contextului proiectează expectația receptorului, care, vizavi de elementul nou survenit, poate fi încununată fie cu succes, fie cu eșec. Deci acest element nou survenit produce sens într-un mod distinct de producerea semnificației și anume în mod econom, adică prin combinarea/fuzionarea cu componentele deja furnizate. Dacă ne-am propune să reconstituim întregul proces de recuperare a sensului implicit, am releva că, inițial, e nevoie de a constata incompatibilitatea semantică dintre componente și de a repera fisura de izotopie și nepertinența mesajului printr-o operație de inferență destinată salvagădării principiului de cooperare ce permite relevarea sensului implicit care va fi suprapus celui explicit. Bineînțeles că asemenea

procedee reprezintă aberații vizavi de codul lingval comun, pe care se sprijină comunicarea. Totuși această abatere nu devine un obstacol impenetrabil pentru receptor, care e supus unei munci suplimentare (pe lîngă cea de interpretare) de reinterpretație, profitul pe care se contează însă fiind pe măsură: un mesaj compact sub aspectul formei și un sentiment de plăcere datorat descoperirii soluțiilor pentru problema de comunicare în manieră ludică sau exploaratorie. Trebuie să recunoaștem și faptul că anume astfel de abateri contribuie adesea la evoluția codului, întrucît exploatînd potențialități, ele lărgesc, la nivelul codului, sfera de aplicare a normelor. Drept consecință, codul cunoaște o expansiune. Altfel zis, abaterea este confirmarea unui sistem, dar înseamnă și organizarea relațiilor dintre unitățile acestui sistem.

Concluzia firească care rezultă din cele afirmate mai sus este că codul lingval poate fi imprecis, întrucît variază cu ușurință în timp sau în funcție de împrejurări, de aceea ne asociem afirmației conform căreia „Mint cei ce spun că omul e prizonierul limbajului său [...], pentru că nu poți fi considerat prizonier aflîndu-te într-un cerc care admite în orice moment al existenței sale virtualitatea deschiderii, adică a înlocuirii unei norme vechi cu una nouă [...]. Vorbirea înseamnă închidere: într-un corp fonetic dat, într-un ansamblu de reguli codificate social și istoric. Vorbirea înseamnă deschidere: *a cuvîntului* (pentru a introduce în el un conținut individual nou), *a sumei de reguli* (pentru a-i putea adăuga altele, pentru a modifica ori suprima regulile existente) *a omului* (către semenul său).” [S. Stati, p. 15-16].

În consecință, putem spune că sensurile implicite generale, de a căror analiză ne-am ocupat, pot avea un comportament dublu față de sensul explicit al enunțului:

- 1) îl poate lăsa intact, adică este compatibil cu el (cf. *Am intrat într-o casă.*);
- 2) poate intra în contradicție cu el (cf. *Președintele țării noastre este o mîndă de fier.*).

În ce privește însă responsabilitatea pentru sensul implicit de acest gen, atunci ea revine atît locutorului (ca în primul caz), cît și interlocutorului (ca în cel de-al doilea caz).

Faptul că întotdeauna avem de a face în conversație cu conținuturi explicite și implicite îngreunează oarecum decodificarea mesajelor transmise și necesită un efort interpretativ considerabil din partea interlocutorului, ceea ce determină

Apariția problemei mecanismelor inferențiale. Interlocutorul ajunge la o interpretare satisfăcătoare

a enunțului în momentul în care „el a ajuns să recupereze conținutul pe care locutorul avea intenția să-l comunice prin discursul său. Cu toate acestea, chiar dacă utilizează în acest scop reguli de inferență, receptorul n-are nicio certitudine asupra veridicității concluziilor pe care le extrage.

Concluziile noastre sînt deci în unison cu raționamentul lui S. Stati: „Limbajul e capabil să ofere implicit mai mult decît afirmă explicit, și că tocmai în aceasta constă forța sa particulară, unul dintre secretele sale cele mari. [...] Mecanismele înțelegerii unei fraze apelează nu numai la ce se aude și la ce se vede, ci încă la multe lucruri, pe care partenerii de dialog le știu înainte de perceperea frazei. Sensul frazei nu mai are cîteodată nimic comun cu sensul cuvintelor componente. Doamne, ce absurditate, ce erezie! Prezentul percepției se amestecă cu trecutul amintirii și în amestecul acesta cine se poate descurca?” [S. Stati, p. 18].

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. O. Bălănescu, *Texte și pre-texte. Introducere în pragmatică*, București, Editura Ariadna, 2005.
2. A. Bidu-Vrănceanu, C. Călărașu ș.a., *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001.
3. E. Coșeriu, *Prelegeri și conferințe*, Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, 1994.
4. E. Coșeriu, *Lingvistica integrală*. // Interviu cu Eugen Coșeriu realizat de Nicolae Saramandu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.
5. O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Herman, 1972.
6. Jean-Marie Klinkenberg, *Inițiere în semiotica generală*, Iași, Institutul European, 2004
7. Al. Philippide, *Principii de istoria limbii*, Iași, 1894.
8. F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Iași, Editura Polirom, 1998.
9. S. Stati, *Întrebările cele dintîi (ele sînt și întrebările ultime) Scrisoarea I* // S. Stati, *Doăzeci de scrisori despre limbaj*, București, Editura Științifică, 1973.

Septembrie, 2007



ПИТЕР БРУК, ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ. ВОЗВРАЩЕНИЕ К ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ

PETER BROOK, EJI GROTOVSKI RETURNING
TO THE SPIRITUAL TRADITION

Ирина КАТЕРЕВА
doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

In the article "Peter Brook, Eji Grotovski returning to the spiritual tradition" the author considers the meaning of the spiritual essence of the theatre. The traditional forms of the world theatrical art are indissolubly connected to spiritual traditions. The author emphasizes the role of the theatre, as conductor of spiritual truth.

Движение к театральной всемирности, по точному определению А.Бартошевича, с новой силой проявилось в европейском театре второй половины XX века(1). Однако в этот период качественно изменилось понимание сути общечеловеческого театра. На первый план выходят не столько его формы как таковые, сколько его качественные составляющие: возможность отражать нечто сверхличное, расширяющее восприятие мира, то есть – отражать общечеловеческие духовные истины.

Это обусловлено огромным влиянием все расширяющегося сознания людей, с новой силой поднявшегося интереса в европейском обществе к духовному опыту, к эзотерическим знаниям, к метафизике. В результате стремительного развития средств информации и коммуникации, вплоть до интернета и спутниковой связи, а также простоты передвижения и путешествий, большую популярность приобретают идеи восточных учений – индуизма, буддизма, каббалы и др., а также мистического христианства, как духовных

знаний о реальности в противоположность видимости. Понятие «духовное» перестало восприниматься как нечто абстрактное, поскольку стало очевидно, что есть некий таинственный и невидимый мир, составляющий неотъемлемую часть существования человека. Его природа необыкновенно тонка и в какой-то его части всегда остается непознанной.

В связи с этим актуальным становится вопрос о возможности и роли театра в процессе познания человеком самого себя как части Абсолюта и поисков этого Абсолюта в себе, познания мировых процессов и их связи с личностными.

Таким образом, стремление человека познать универсальные законы мироздания и их связь с личностью, интерес к духовным практикам и духовному опыту стало, на взгляд автора, важным фактором, определяющим качественно другой уровень понимания общечеловеческого театра, который акцентируется в первую очередь на духовной сущности театрального искусства.

Безусловно, самыми яркими представителями на этом пути являются Питер Брук и Ежи Гротовский.

Очевидно, что личные духовные поиски (увлечение Гротовского индуизмом, Брука - мистическим учением Гурджиева) сыграли важную роль в их театральных экспериментах, в которых они старались «отбросить привычные для человека границы и бесконечно раздвинуть пределы того, что принято называть реальностью»(2). Очевиден и тот факт, что по мере личной эволюции их творческие эксперименты в области общечеловеческого театра становились более существенными, а внутренние факторы, затронутые исследованием, «становились все более неуловимыми, все более ускользающими от любых попыток тривиальных определений» (3).

В поисках общечеловеческого театра они обращались в первую очередь к духовным традициям, которые нашли отражение в разных театральных культурах. Любые традиционные формы мирового музыкально-драматургического театра неразрывно связаны с духовными традициями и в этом виде театрального искусства воплощают вечные духовные истины. Постигая духовные традиции, отраженные в театральном искусстве, Брук и Гротовский постигали глубинные, истинные истоки театра.

Таким образом, на пути к общечеловеческому театру для Брука и Гротовского первостепенное значение имеет поиск духовной сущности театра, соединяющий в себе национальное и уни-

версальное в театре. В связи с этим, для них новый смысл театра неразрывно связан с метафизикой, как духовным поиском скрытой истины, как возможностью расширить границы восприятия мира.

Питер Брук, наблюдая яркое многообразие всевозможных типов театра во время своих путешествий, приходит к пониманию, что за его внешней формой кроется необъятный мир истинного театра. Этот мир проявляется в общей, объединяющей все театры закономерности: стремлении отразить реальность в противовес видимости. Эта реальность неразрывно связана с миром разных духовных традиций: христианства, буддизма, иудаизма, суфизма, ислама и т.п., абсолютные истины, которых воплощаясь в театральные формы, дают возможность постигать бесконечное многообразие реальности. Театральное искусство, став проводником духовных традиций, превращает их из абстрактных идей в непосредственный опыт и дает возможность практически наблюдать за законами и их связями, которые были открыты традиционными учениями.

В связи с этим для Брука важна не столько форма театра, сколько его качество, поскольку «когда исчезает качество, делающее явление живым, формы теряют всякий смысл» (4). Театр, отражая духовные традиции, обретает качество духовного источника, и именно это качество, присутствующее во всех театральных традициях, по мнению Брука, имеет первостепенное значение.

Его спектакль «Махабхарата» (1985) вслед за древней индийской поэмой, раскрывает индий-

скую мудрость о смысле жизни и предназначении каждого человека, о судьбе и нравственном законе, о мировой гармонии. Божественный Кришна, один из главных героев спектакля, активно действующий и в то же время позволяющий проявиться всему многообразию жизни, раскрывает через поступки людей индийскую духовную мудрость. Так театр становится местом, где всеобъемлющий человеческий опыт превращается в личный и где человек может изучать жизнь в ее истинной сути, затрагивая зоны, которые относятся к области духовного, области метафизики.

В своих театральные поисках Брук стремится найти гармоничную связь между «грубым театром» и «священным», между простым земным и возвышенным духовным началом.

Спектакль «Беседа птиц» (1973), раскрывающий суфийскую мудрость, начинался с грубого африканского фарса «Кость», народный юмор которого создавал определенный настрой зрителя. Этот прием традиционного африканского театра позволил Бруку ввести зрителя в мир утонченной суфийской поэзии так, чтобы «эзотерика не стала для них отпугивающей и недоступной»(5).

Ежи Гротовский рассматривает театр как полигон для духовных исканий. Для него сущность театра заключается в акте трансгрессии, дающем возможность человеку «преодолеть в себе барьеры, чтобы выйти за пределы своих собственных ограничений, чтобы восполнить то, что в нас является нашей же собственной пустотой, калечащим нас недостатком,

для того чтобы самоосуществиться»(6). Этим естественнонаучным термином Гротовский символически обозначает суть тех духовных процессов, которые происходят в человеке под воздействием театрального искусства. Театр осуществляет эти сдвиги путем провокаций, брошенного вызова самому себе, а значит и зрителю, путем нарушения общепринятых стереотипов воззрений. Таким образом, для Гротовского сущность театра неразрывно связана с внутренними изменениями в человеке, причем не в психологическом, а именно в духовном аспекте.

Театральные поиски Гротовского распространяются во времени и пространстве: от Театра-Лаборатории в Ополе (1962 год) – до Искусства-проводника (с 1983 года), когда драматическое искусство во всех его формах является одним из «тех средств проводников, что позволяют человеку достичь иного уровня и служить своему предназначению во вселенной более справедливо» (7).

Очевидно, что «нет ни единой первобытной культуры, которая не обладала бы прямо-таки изумительно развитой системой тайных учений и формул мудрости, то есть, с одной стороны, учений о тотемных вещах, лежащих по ту сторону человеческого дня и воспоминаний о нем, а с другой, мудрости, долженствующей руководить человеческим поведением» (8).

В поисках общечеловеческого театра, Питер Брук и Ежи Гротовский обращаются к архаическим истокам человеческой цивилизации, когда Великие духовные идеи облекались в форму

древних Мистерий и ритуалов, направленных на пробуждение духовных сил человека, спящих в его душе, когда метафизика и мистицизм, составляющие сущность древних Мистерий и ритуалов, являлись основой истинного познания, а миф поддерживал связь человека с миром архетипов.

Спектакль Питера Брука «Оргаст» (1971) явился органическим соединением мифа о прикованном Прометее и сцен из «Неистовства Геркулеса» Сенеки, фрагментов «Персов» и древних заклинаний зороастрийцев.

В спектакле «Оргаст», который начинался в предрассветной мгле и завершался гимном восходящему Солнцу, Брук стремился передать метафизическую силу театра как ритуала, воссоздавая мифологическую структуру не через подражание архаике, а пробуждая архаичное мироощущение силой воображения.

Спектакль Брука «Беседа птиц» (1973) основан на древней персидской поэме, написанной крупнейшим представителем суфизма, поэтом Фаридо-ад-дин Мохаммед-бен Ибрахим Аттаром и содержащей в себе мудрость суфийской традиции. Противоречия и неопределенность поджидают путешественника в каждой из семи долин в «Беседе птиц». Здесь миф, как вместилище духовных истин, помогает человеку осмыслить собственную жизнь, современные проблемы и взаимоотношения. Как, например, история о человеке, который плакал искренними слезами сожаления. Но слезы, касаясь земли, превращались в камни, а человек, собирая эти камни, был

уверен, что они и есть настоящее чувство.

Таким образом, спектакль, отражая суфийскую мудрость, «подобно танцам или музыке определенных суфийских орденов», стал «способом само-исследования и само-осознания» (9).

Спектакль «Махабхарата» (1985) – девятичасовая сценическая трилогия, грандиозная театральная мистерия, в основе которой лежит индуистский миф о Кришне, раскрывающий соотношение индивидуальной судьбы с императивом, который распространяется далеко за пределы простых нравственных законов. Однако в спектакле Брука нет той ложной многозначительности и благоговения перед мифологией, которые отдают современного зрителя от древних корней.

Вместе с тем, в «Махабхарате», в соответствии с оригиналом, много ритуальных сцен, глубоких и зрелищных. Символизм ритуала позволяет Бруку выразить значимость того или иного события, выделить его качественную сторону. Он использует ритуал как действие, обладающее глубоким символическим или магическим значением, которое с древних времен является неотъемлемой частью любой инициации – мистического посвящения.

Гротовский, обращается к мифу как к некой модели, которая живет независимо в коллективной психике и направляет коллективное поведение и реакции, даже если человек этого не осознает. Вместе с тем, по мнению Гротовского, в современном рациональном европейском обществе невозможно соборное отождествление

себя с мифом, то есть отождествление личной реальности с Универсальными законами бытия. В связи с этим, вместо идентификации с мифом, как это было в древности, современный человек вступает в конфронтацию с мифом, что дает почву для искреннего и резкого столкновения между верой и опытом жизни предыдущих поколений и нашим собственным опытом и предрассудками.

В спектакле «Акрополь» Выспянского (1962) Гротовский, сохраняя мистический дух древних Мистерий, оживляет персонажей ветхозаветных и античных мифов. Только воскресают эти персонажи не из чистого божественного начала, дающего жизнь всему живому, а из ужасающей реальности XX века, забирающей жизнь, – фашистского лагеря смерти. Ожившие персонажи проигрывают сцены, ставшие узловыми событиями для всей европейской цивилизации.

В «Акрополе» Гротовский подвергает проверке ценности европейской культуры в свете современного опыта, вступая в конфронтацию со светоносной идеей надежды мифов о Христе-Апполоне, подвергая сомнению вопрос о самой природе человечества, как человеческого рода и вида. Он сталкивает миф и современность – «библейская, ветхозаветная борьба Иакова с Ангелом – и каторжный лагерный труд; любовь Париса и Елены – и страшный аппельплатц узников; Воскресение Господне – и печи крематориев», а человеческие качества сводит к «примитивным рефлексам, к рефлексам почти животным» (10).

Гротовский подвергает сомнению не только ценности, про-

возглашаемые мифом, но и саму сущность мифа как повествования о жизни богов чтобы люди могли подражать этим могущественным существам и познавать Божественное в себе.

Ритуал в спектакле Гротовского, став неразрывной частью театрального действия, своей внешней видимой структурой выполняет функцию посвящения, например, в сцене свадьбы Иакова, когда он вместе с невестой движется во главе венчальной процессии, а остальные узники с полной серьезностью принимают участие в этой сымпровизированной свадебной церемонии. Дело только в том, что невеста Иакова – изогнутая труба с наброшенным на нее обрывком прозрачной ткани. Сохранив изначальный символизм ритуала, Гротовский вступает в конфронтацию с мифом о бракосочетании Неба и Земли.

В спектакле нет одного героя в традиционном понимании, но есть сообщество, представляющее образ всего человечества. Так Гротовский подчеркивает значение мифа как архетипа, включающего в себя вневременные и внепространственные понятия и идеи, присущие «целым народам или эпохам», раскрывающие метафизические законы бытия(11).

В спектакле «Апокалипсис» (1968) Гротовский развенчивает миф о возвращении Христа, происходящем в наши дни. Он подвергает миф о Христе, казалось бы, кошунственному испытанию цинизмом, стараясь снять с него привлекательную обертку, в которую его облекли люди, религия или просто привычка, сделавшие его холодным штампом.

Даже само понятие Бог в спектакле неоднозначно. Персонаж, которого называют Христом, почти оборванец, сельский простачок. Гротовский не связывает образ Бога в спектакле с исторической личностью Христа, наоборот, он скорее относит его к миру архетипов, одним из значений которого может быть некая подсознательная потребность в отеческой заботе, человеческой любви, в справедливости и искуплении вины. Это

то, что является общим для всех культур и эпох.

Так через миф, его архетипическую сущность Гротовский в «Апокалипсисе» выходит на уровень универсального в человеке, раскрывая метафизический закон всеобщей аналогии, согласно которому все явления в мире отражаются друг в друге. А театральная

мистерия с ее ритуальной структурой – это возможность для ее участников вернуться к собственным истокам, собственным корням, к началу, которое есть наша «подлинная природа со всеми ее гранями, божественными или животными, инстинктивными или возвышенно страстными» (12).

Таким образом, обращение Питера Брука и Ежи Гротовского к духовному опыту в театральной традиции позволило им выявить универсальное, общечеловеческое в театральном искусстве и, следовательно, обратиться к универсальному в человеке, соединить архаичное и сознательное, в результате чего каждый человек, «независимо от философских или теологических мотиваций, может отыскать в себе собственное постижение себя» (13).

ЛИТЕРАТУРА

1. Brook P. *The Empty Spase* // Penguin Book, 1977. S.66.
2. Арто А. *Театр и его двойник* // Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. Москва, 2000. С.103.
3. Бартошевич А. *Движение к театральной всемирности* // Независимая газета. Москва. 15 июня 2001.
4. Брук П. *Гротовский: искусство как проводник* // Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику. Москва, 2003. С.51.
5. Брук П. *Нити времени* // Москва, 2005. С.189.
6. Гротовский Е. *К бедному театру* // От бедного театра к Искусству-проводнику. Москва, 2003. С.62.
7. Гротовский Е. *К бедному театру* // От бедного театра к искусству-проводнику. Москва, 2003. С.277.
8. Гротовский Е. *От бедного театра к искусству-проводнику* // Москва, 2003. С.51.
9. Гротовский Е. *От бедного театра к искусству-проводнику* // Москва, 2003. с.316.
10. Гротовский Е. *Ты – чей-то сын* // От бедного театра к искусству-проводнику. Москва, 2003. С.228.
11. Там же. С.325.
12. Юнг К.Г. *Психологические типы* // Москва, 1996. С.541.
13. Юнг К.Г. *Психология и поэтическое творчество* // Феномен духа в искусстве и науке. Москва, 1992. С.138.

Iulie, 2007



TEATRUL POLIVALENT ÎN VIZIUNEA LUI ROBERT LEPAGE SAU PERSONAJUL – CHEIE AL PREMIULUI EUROPEAN PENTRU TEATRU

THE POLIVALENT THEATRE IN ROBERT LEPAGE'S VISION OR THE
KEY – CHARACTER OF THE THEATRE EUROPEAN AWARD

Svetlana TÂRȚĂU,
doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

The 11th edition of the Theatre European Award housed in Tesalonika (Greece) in April 2007 nominated Robert Lepage prize winner granting him deserved appreciations. At the gala of the European Theatre Award, in the speech made before awarding the winners the following was declared: „Robert Lepage is equally a film maker, author, an authentic inventor of new theatrical forms and one of the leading personalities of the crucial period of the recent change of the millenium.

With his distinction E.Lepage completed the list of the laureates – renovators of the 20th century. New names that add particular pages to the universal theatrical movement continue to appear on the theatrical map. The „Lepage” theatre blends with none of the well – known theatre typologies. He is the successor of the most varied cultural traditions. His theatre is a subtle game with space, with modern technologies. At the same time it is a poetry in which the solitary person contemplates the universe. Lepage considers the theatre to be a gathering, a meeting of groups of people who come to recount history.

The performance Project Anderson is a trip to temporary space. The play is a challenge to the director's imagination. At the same time ,it is a proof that he really belongs to a theatre of poetry.

Ediția a XI-ea a Premiului European pentru Teatru, găzduită în aprilie 2007 la Thessaloniki (Grecia), l-a nominalizat pe Robert Lepage titular al Premiului European pentru Teatru aducându-i aprecieri meritoase.

În seara decernării, la Gala Premiului Europei pentru Teatru, în discursul care a precedat înmînarea au fost declarate următoarele: *Robert Lepage este, în egală măsură, cineast, autor, un inventator autentic de noi forme-teatrale și una dintre personalitățile de prim plan în perioada de răscruce și de schimbări recente a mileniilor¹.*

Prin distincția sa, Robert Lepage a completat lista laureaților renovatori ai teatrului secolului al XX - lea: Peter Brook, Luca Ranconi, Giorgio Strehler, Heiner Muller, Robert Wilson, Lev Dodin, Michel Piccoli, Harold Pinter ș.a. Pe harta teatrală continuă să apară nume noi care înscriu pagini deosebite în mișcarea teatrală universală.

Teatrul lui Lepage nu se încadrează în nici una din esteticile teatrale cunoscute. El este moștenitorul celor mai variate tradiții culturale. Concepția lui ne propune un teatru care pornește de la o libertate estetică copleșitoare, demonstrînd în

spectacolele sale cele mai înaintate realizări ale scenei, filmului și artelor vizuale. Teatrul său constituie un joc subtil cu spațiul, cu tehnologiile moderne și, în același timp, o poezie în care omul solitar urmărește universul.

Analizând articolele despre spectacolele lui Lepage în presa occidentală, observăm că aceasta nu s-a exprimat aproape niciodată în termeni negativi. Dimpotrivă, realizările lui sînt considerate *profund emoționale și tehnologic perfecte, profund simțite, efectele speciale sunt folosite în mod poetic*. Teatrul său este caracterizat drept unul vizual, unul *multimedial, unul polivalent*, fapt cu care ar fi greu să nu fim de acord.

Robert Lepage - actor, dramaturg, regizor de teatru și de cinema - s-a format ca autor la Conservatorul de Arte Dramatice din Quebec, acordînd în teatrul său, prioritate limbajului corporal, lucrului „fizic” și mimicii – o metodă însușită încă în școala teatrală. Regizorul consideră că *formarea lui nu este legată de text, deoarece toți profesorii proveneau din școala lui Jacques Lecoq; modul său de exprimare este vocabularul poetic, bogat și deschis, iar actorii pot să dezvolte ceva foarte personal*².

Se vorbește că Lepage, în căutarea unui nume pentru Compania sa a evitat, în mod intenționat, îmbinări în care găsim cuvântul „teatru”. Într - adevăr, e dificil să determini caracterul realizărilor sale. Regizorul montează în afară de show-urile cu subiecte personale, opera *Erwartnug* de Shoenberg la *Covent Garden*, *Damnațiunea lui Faust*, de Berlioz în Japonia. Este primul regizor nord-american care a fost invitat la Royal Theatre din Londra

pentru montarea unui text shakespearian, iar filmul său *Le Confessionnal* a deschis în 1985 programul Festivalului din Canne și activează la Cirque du Soleil, realizează regia show - lui *K& Agrave* cu interpretul de muzică pop și rock Piter Gabrielo.

Compania sa se numește „Ex Machina”. Regizorul este „obsedat de mecanismul teatral”, dar tehnologia este doar un instrument pe care regizorul îl cercetează. Teatrul în înțelegerea lui Lepage, este genul de artă cu mai multe perspective în raport cu cinematografia și cu televiziunea, deoarece conține o realitate majoră. De exemplu, atunci cînd regizorul folosește în spectacolele sale un mijloc destul de simplu precum este video, el pornește de la un material simplu lipsit de un scenariu, dar realizat în imagini de o calitate impecabilă. Muncitorii de scenă, precum și spectatorul, sînt invitații să participe la realizare deoarece există ceva care îl obligă pe autor să-i prezinte în calitate de coparticipanți și creatori. Lepage nu „ascunde” tehnologia apariției realizărilor sale. El vorbește cu deschidere despre inspirațiile sale vizuale sau verbale care provin din propria biografie sau din momente trăite și retrăite, dar și din procesul de organizare a mecanismelor și tehnologiilor supermoderne, precum: luminile, mișcarea obiectelor în scenă, proiecțiile, sunetul, instrumente electronice de ultimă oră.

Regizorul se lipsește în practică de un scenariu. El nu propune actorilor o mezascenare fixă: nu indică cine și unde se află în scenă sau modul în care aceștia trebuie să acționeze. Deseori el se încumeta să joace, personal, spectacolele sale,

deoarece consideră că poți înțelege mai profund anumite lucruri din piesă, atunci când le trăiești și le interpretezi.

Lepage consideră că teatrul este o întâmplare (happening), o întâlnire a grupurilor de oameni, care vin să povestească Istoria, să vorbească despre Ea în mod diferit, să vorbească despre posibilitățile de colaborare dintre actorul viu și video, unde nici unul dintre acești participanți la actul spectacular nu are prioritate.

Dar ar fi o greșeală, dacă am caracteriza spectacolele lui Lepage doar în termenii vizualului și ai tehnologiei. Ele sînt spectaculoase în sensul direct al cuvîntului, dar vizualitatea și multimedia nu constituie unicul indicator care cucerește spectatorul. Realizările sale denotă *un schimb* pe care, probabil, Lepage îl numește *dialog*; o comunicare între diferite niveluri: între viața sa și aceea a lui Cocteau, între pierderea sa și pierderea acelor care au trecut prin război, între amintirile sale și ale noastre, între proiectul unei călătorii cosmice și proiectul unei vieți pe pămînt. Tehnologiile cele mai moderne sunt, desigur, foarte importante și au un rol important de structurare, dar efectul dominant în spectacolul lui Lepage este unul mai puțin observat și anume – *efectul de creare a unei imagini complexe a spectacolului*.

Din lista infinită a spectacolelor realizate de Lepage, *La trilogie de dragons*, *Vinci*, *Poligraphe*, *Les aiguilles et l'opium*, *Elseneur*, *La face cachee de la lune* și multe altele, am preferat să vorbesc despre unul dintre ele, în care regizorul încă o dată ne face să înțelegem că motive de pietate pentru omenire există la

nesfîrșit. Este vorba de *Le projet` Andersen* prezent și la ultima ediție a Festivalului Cehov (Moscova), spectacol la care s-a referit critica moscovită considerînd că Lepage a creat un spectacol care nu se încadrează în nici una din tipologiile teatrale existente.

Realizarea a fost propusă ca o călătorie în spațiul temporar. *Le projet` Andersen*, la fel cum se întâmplă și în *La face cachee de lune*, este inventată și povestită de același autor, care vorbește despre el însuși și despre enorma *lume, plină de iluzii pierdute și regăsite*. Deosebirea este că în *La face...* joacă actorul Lepage, pe cînd în *Le projet` Andersen* observăm o clonă a lui (este vorba despre actorul Yves Jacques), care seamănă ca două picături de apă cu Lepage, dar în același timp este și foarte diferit. Regizorul, împreună cu clona sa povestește despre un autor de *libretto* canadian, care trebuie să compună o operă inspirată dintr-o poveste anderseniană – o istorie universală despre frustrare, tristețe și solitudine.

Această istorie conține și una proprie – aceea a lui Lepage, care pleacă la Paris, fiind pe atunci un artist încă necunoscut, ca să devină un maestru celebru în toată Europa. Povestea anderseniană despre Sirena, care renunță la eternitate pentru a merge la Expoziția Mondială din Paris (1887), este modalitatea ce îi permite lui Lepage să vorbească despre omul bolnăvicios, solitar, pierdut în mica sa provincie, dar care nu e privat de speranța de a găsi esența existenței sale.

Spectacolul lui Lepage este o provocare a fanteziei regizorului, și, în același timp, o demonstrare a

apartenenței autorului la un adevărat teatru al poeziei.

Unul dintre cei mai moderni regizori care a impregnat în teatru cele mai moderne tehnologii, prin această realizare, vine să ne amintească că narațiunea, „istoria” sunt fundamentale în teatru. Drama povestită de Lepage magnetizează. Ea aduce atmosfera pariziană, imaginea ei fiind construită după principiul „lanternei magice”. Solitudinea, tristețea, paradoxurile cinematografice devin sinonimele Parisului.

Una dintre cele mai discutate personalități din domeniul teatrului, Robert Lepage, este un Artist universal, care își compune singur

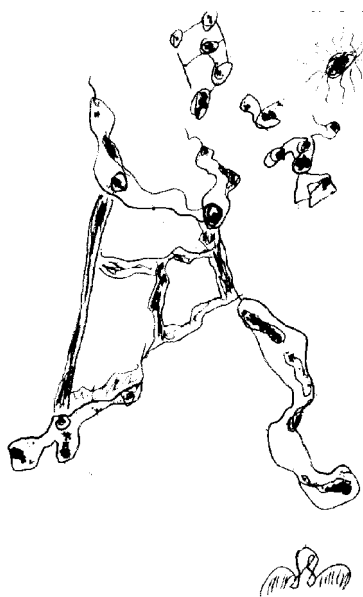
textele, tot el le realizează în scenă, și adesea le interpretează. *Creația mea este o autoterapie*, spune Lepage într-un interviu pentru *Российская газета*. Ea îmi permite să fac o legătură dintre politică, știință, social, filozofie... În spectacolele mele veți observa o mulțime de cutioare și lăzi. Iar lada – din punctul de vedere al analistului – este locul unde noi ascundem tainele vieții noastre. Eu aduc în spectacolele mele o mulțime de cutii care întotdeauna conțin ceva... care atunci când le deschizi, încep să mărturisească.³

Teatrul lui Lepage se identifică cu o mărturisire.

BIBLIOGRAFIE

1. *Catalogul Premio Europa per il Teatro*. Edizioni XI. Robert Lepage. La citation., pag.37.
2. Interviul cu Robert Lepage, realizat la conferința din cadrul Ediției a XI-a a Premiului European pentru Teatru, 26-27 aprilie 2007.
3. *Обратная сторона театра*. Интервью Алены Карась с Р. Лепажем для *Российской газеты* от 12 июля 2007.

August, 2007





ПОИСКИ И РЕФОРМЫ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

SEARCHES AND REFORMS OF V.S. MEYERHOLD
IN THE MUSICAL THEATRE

Виталий ЦАПЕШ
doctor în filosofie, profesor interimar
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

Thanks to his theatre Meyerhold was to create a lab to determine new tendencies in the musical theatre. In these operas, the merited master built the mise-en-scenes and general repetitions conformed to the musical score and not to staged drama. The principle of building of the performance based on character, rhythm, and musical dynamism was not specially corresponding to those components. They were sometimes in counterpoint to accentuate some aspects or ideas.

Meyerhold diversified the dramatic role of the opera actor. He mentioned that in an opera performance the motion must not join the logical thought, but must join the musical building, which was surmissing.

The stage director and great reformer saw the future and the perspectives of the musical theatre in the recitative opera. That is why, there are moments when Meyerhold respected dramatic text and gave original pieces to recitation. For example, in „Каменный зость” the text was recited almost word by word by the actors that were situated in the Front scene. That was called cameral effect. In this case, the stage director refused the curtain and sapped the antracts. The actors were to sing in such a way as the audience would not notice their song.

The impact of musical art of Wagner is felt in Meyerhold's creation, especially because the actors were to built phrases directly in the scene. “In Tristan and Isolde” Meyerhold accentuated less the motion. But the musical spirit discloses the dramatism of the action.

In “Пиковая Дама”, Meyerhold correlated the music and action in a representative mood. Several musical sounds were to accentuate the tragic situation

Mise-en-scenes of the performance came from the music of P.I. Tchaikovsky opera.

The future play seen by Meyerhold in the theatre of real psychological action, was based on each personage, and was closed to audience through mise-en-scene

На базе своего театра Мейерхольд рассчитывал создать лабораторию для определения новых путей реформы музыкального театра. Работа в этой области не прекращалась на протяжении всей его творческой деятельности, поскольку наряду с драматическим спектаклем. Мейерхольд неоднократно

обращался к постановке оперных спектаклей. Еще в 1925 году при театре его имени была создана экспериментальная лаборатория по изучению практических путей осуществления реформы музыкальной драмы. В этом же году в газете «Правда» сообщалось, что Мейерхольд для восстановления

музыкальной драмы «намерен основать экспериментальную лабораторию, в которой работа начинается с оперы Бизе «Кармен» [1].

Возвращаясь к исследованию оперных постановок Мейерхольда, нужно отметить, что он всегда подчеркивал исключительную роль музыки для оперного искусства и выстраивал свое режиссерское видение спектакля не на основе либретто, а на основе музыкальной партитуры. Принцип построения его спектаклей был в прямом соответствии характеру, настроению, ритму и динамике музыки или созданию контрастного, контрапунктирующего сценического зрительного ряда. Этот принцип Мейерхольд использовал, как мы отметили ранее, и в драматическом театре. При создании же синтетического музыкального спектакля (оперы) Мейерхольд делал акцент на конечное комплексное воздействие всех компонентов музыкального театра, представляя взаимодействие при наличии разных вариантов их соотношения.

Врожденная музыкальная чуткость Мейерхольда и умение разобраться в логике построения оперного произведения, которое пришло в результате активной работы режиссера в опере и драме, дало возможность ему прийти к выводу, что смысловой ключ к разгадке при постановке оперы нужно искать в ее музыкальной партитуре. «Драматическая концепция музыкальных драм, чтобы начать жить, - пишет Мейерхольд, - не может миновать сферы музыкальной, тем самым она во власти таинственного мира наших чувствований, ибо мир нашей души в силах проявить себя лишь через му-

зыку и, наоборот, одна только музыка в силах во всей полноте вывить мир души. Черпая свое творчество из недр музыки, конкретный образ этого творчества автор музыкальной драмы оживляет в слове и тоне, и так возникает партитура - словесно - музыкальный текст». [2]

Таким образом, открытие секретов музыкального спектакля Мейерхольд видел через разгадку партитуры, являющейся основой для ритмической организации своих постановок. Он указывал на логику соотношения ритмико-пластической партитуры спектакля с партитурой музыкальной, тем самым также отмечая зависимость сценического действия в опере от действия музыкального. Эти соотношения в музыкальном спектакле подчиняют действие не логике житейского правдоподобия, а логике музыкального развития, где чувства, зафиксированные в самой музыке, ею обобщены, и это условие становится залогом самого глубокого, самого безусловного выражения человеческого бытия.

Раньше в опере музыка говорила на одном языке, действие (если оно рождалось) - на другом. Если музыка обобщала, пластика актера, его действие как бы приземляли, ее звучание. «Музыка, - писал Мейерхольд, - становится в дисгармонию с реальностью жеста-автомата, жеста повседневности, играющего рефрен. Происходит роковая раздвоенность зрителя, в самом деле, одно то обстоятельство, что люди, ведущие себя на сцене как вырванные из жизни, вдруг начинают петь, - естественно кажется нелепым. В основе оперного искусства лежит условность - лю-

ди поют, нельзя поэтому вводить в игру элемент естественности, ибо условность, тотчас же оказываясь в дисгармонии с реальностью, обнаруживает свою якобы несостоятельность, то есть падает основа искусства».[3]

Здесь нужно отметить, что этих принципов придерживался и другой великий режиссер XX века - К.С. Станиславский. В драме, - писал К.С. Станиславский, - мы идем от физического действия, взятого из текста пьесы, - к чувству. В музыке мы находим прежде всего логику чувств и отсюда ищем физические действия. Следовательно, из музыки нужно черпать действия, и выполняя эти действия, мы приходим к тем чувствам, которые даны в музыке.

Позже К.С. Станиславский назовет движение не игрой в образ, а действием в образе, тем самым разграничивая методику подхода к роли у драматического и музыкального (оперного) артиста. Драматический актер, отыскивая логику действия в пьесе, добивается затем и логики чувств. В музыкальном театре артист оперирует уже организованной практикой чувствами, из которых нужно заметить план физических действий. Взаимоотношение артиста-певца с ролью predeterminedены заранее автором музыки и либретто. Приспосабливая, соотнося действия с музыкой, артист должен присвоить себе как бы закодированные в музыке чувства. Он менее свободен в своих переживаниях, нежели драматический актер.

Мейерхольд, изучая законы творчества актера в драме и артиста в опере, провел как бы демаркационную линию между методом

их работы над ролью. Он подчеркнул, что музыкальная сцена требует принципиально иной меры обобщения, чем драматическая. И разница в данном случае такая же, как между поэзией и прозой: «Мастерство актера натуралистической драмы, - утверждает Мейерхольд, - в наблюдении жизни и перенесения элементов наблюдения в свое творчество; мастерство актера музыкальной драмы не может подчинить себя одному лишь опыту жизни. Мастерство актера натуралистической драмы находится в большинстве случаев в подчинении произволу его темперамента. Партитура, предписывающая особый мир, освобождает актера музыкальной драмы от подчинения произволу личного темперамента. Актер музыкальной драмы должен достичь сущности партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка»[4]

В то же время, противясь натуралистическому, бытовому жесту, разрушающему «музыкальную основу искусства, режиссер утверждал давнюю творческую идею, возникшую еще в студии на Поварской. Там жест должен был соответствовать не словам, а правде внутренних взаимоотношений персонажей. В этом прочитывалась старинная театральная профессия, берущая начало еще в дошекспировские времена, когда перед драматическим действием игралась пантомима, излагавшая суть предстоящего сюжета»[5]

В пантомиме каждый эпизод, ритм движения актеров строго слиты с ритмом музыки, если условия соблюдаются, а на сцене достигается слитность ритма дви-

жений артистов с ритмом музыки; тогда мы можем считать, что пантомима идеально выполнена на сцене. «Я иду в оперном деле от музыки, - писал К. Станиславский, - стараюсь найти точку отправления, которая заставляла композитора рождать линию его творчества. На протяжении всей оперы передать ее в сценическом отображении, активном действии актерам. Слияние с музыкой должно производиться настолько близко, что действие должно производиться в том же режиме, как и музыка. Но это не есть ритм ради ритма, как теперь нередко практикуется. Мне хотелось бы, - продолжает Станиславский, чтобы это влияние ритма и музыки не было заметно публике, чтобы слова соединялись с музыкой и произносились музыкально, это должно быть незаметное совпадение ритма с музыкой»[6].

Доскональный анализ литературы, переведенный на язык музыки, психологическая мотивировка действий, основанная на тщательном анализе партитуры, извлеченная из музыкальной драматургии произведения логика чувств, к которой точно «подобрана» композиция ведущего ряда спектакля, - вот, на наш взгляд, основные принципы работы Мейерхольда в оперном театре. В этом случае ритм действия на сцене следует музыке или контрапунктирует ей, все происходит в зависимости от того, какой смысл ищет режиссер в действии.

Рассматривая творчество В. Э. Мейерхольда, выявляя характерные черты его режиссерского метода в опере, обогатившего как теорию, так и практику музыкального театра, нужно проследить

развитие его реформы на конкретных примерах его оперных постановок.

М. М. Бахтин писал что: «всякий действительно существующий шаг вперед сопровождается возвращением к началу («изначальности»), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его»[7].

Будущее и перспективы оперного театра Мейерхольд видел в создании речитативной оперы: «Оперный театр, - считал Мейерхольд - подходит к самобытному речитативу, когда спетая речь перестает быть полностью пением. Эту проблему поставил Глюк. Он делал это примитивно. Но Прокофьев овладел этой способностью и, будучи на спектакле в театре Мейерхольда, говорил, что мечтал написать оперу для драматического театра, когда очень музыкальный драматический актер произносит текст на фоне оркестра, а публика не замечает, что эти речи поют. В этом и есть момент разрешения проблемы оперного театра».[8]

Бывали и такие моменты, правда не столь частые, в творческой биографии Мейерхольда, когда он особенно внимательно будет относиться к авторскому тексту, изобретая порой специальное строение сцены с возвышением для особой подачи текста прямо в зрительный зал. Так, к примеру, при постановке «Каменного гостя» (оперы А. Драгомыжского) режиссер будет особенно выделять слова в опере. Этого эффекта он добьется путем сужения сценической площадки: все действия, таким образом, будут протекать у портала,

прямо на авансцене. Этот принцип, принцип камерности, придаст тексту как бы более крупный план, тем самым позволяя Мейерхольду показать развитие сценического действия более крупным планом. Кроме этого, такой принцип игры в состоянии подчеркнуть новые детали, сделать новые акценты. Этим приемом Мейерхольд отменял занавес и сокращал антракты, «приучал» актеров-певцов петь таким образом, чтобы зрители и не «заметили», что на сцене поют. Другими словами, в оперном искусстве он также пытался выявить действие и связать его с музыкой. В пылу своих экспериментов Мейерхольд увлекался, допуская порой и ошибки. Так, иногда пренебрегалась природа и особенность музыки, ее интонационно-мелодическое развитие, роль вокала, связь действия на сцене с оркестром и т.д. «Мой путь оперного режиссера, - вспоминал позже Мейерхольд, - разделяется резко на две части. В постановках осуществленных до революции, я ставил задачу подчинить режиссуру и актерскую игру не тексту либретто, а музыке. Искал сценических решений оперной партитуры. В «Тристане» почти с математической точностью мной осуществилось совпадение движения и жестов актеров с темпом музыки и типическим рисунком. Актерский образ вырастал из музыки, находился с ней в точном метрическом соответствии»[9].

Большое влияние оказал на творчество Мейерхольда такой реформатор оперного искусства, как Вагнер. Видимо, это не случайно. Как мы знаем из теоретических трактатов. Вагнера, написанных в книге «Опера и драма» Вагнер за-

ставил артистов в музыкальном театре жить не только от арии к арии, а жить так же, как живут исполнители в драматическом театре. Прежде всего, он требовал, чтобы певцы строили фразы на сцене. Впервые артист в опере становился пластической единицей, как бы своеобразным инструментом в музыкальном сценическом оркестре, а музыкальная драма Р. Вагнера, таким образом, трансформировалась в музыкальную пластическую симфонию: «Главный смысл великих мыслей Р. Вагнера о синтезе искусства, как выяснилось с течением времени, не в единении музыки на сцене, а в использовании театром художественных достижений других искусств, их принципов изображения человека, построения произведения, поиска способов выразительности, метода и стиля реализации художественной национальной культуры, находящейся в связи с другими культурами»[10].

Опера Вагнера «Тристан и Изольда» не богата внешним сценическим действием, все гораздо сложнее: напряженная и интенсивная внутренняя жизнь составляет сущность ее драматургии. В работе над этой оперой Мейерхольду удалось передать этот душевный накал особыми средствами. От артиста здесь требовались не только профессионализм голоса, но его способности в скупых, но значительных жестах отразить единство драматических конфликтов, передать «полет» души. Спектакль Мейерхольд поставил о беде. Музыка тревожила, атмосфера в нем была гнетущей и сумрачной. Стандартность сценического действия не отвлекала зрителей, наоборот,

заставляла их проникнуть еще больше в духовный мир героев, поразмыслить над его тревогами, стремилась изменить зрителей.

Помня о привязанности Вагнера к драматическому театру вообще, к античному и шекспировскому в частности, желание композитора видеть в артисте свои физические и внутренние способности подтолкнули Мейерхольда к новому решению целого ряда сцен, в том числе и выдвигению актера на авансцену. Он хотел заставить артиста чтоб тот в полной мере использовал «трехмерность» тела. Кроме того, в «Тристане» Мейерхольд добился, чтобы каждое положение фигуры актера, каждый его переход на сцене, жест и даже мимика соответствовала характеру и движению музыки, модификации ее темпов, ее модуляции, в общем и целом, ее рисунку. Он подчеркивал скульптуру мизансцен, сценическое оформление было контрапунктическим по отношению к музыке, а сценические движение следовали прямо темпу и ритму партитуры. Что касается пластики, актерского жеста, композиции и рисунка каждой мизансцены, то все это было обусловлено характером, стилем и ритмом, оркестровкой и другими компонентами самой оперы. В этом спектакле режиссеру Мейерхольду была необходима личность Мейерхольда, чтобы вместе со зрителем поразмыслить над его сегодняшними проблемами, жизни, с её трудностями и невзгодами.

Далее попытаемся воспроизвести воспоминания современников об этой постановке, чтобы наглядно понять, как используя форму,

Мейерхольд воплощал на сцене оперу великого композитора.

«...при поднятии занавеса вся сцена покрыта неподвижными телами. Группы в самых неестественных позах, как бы замерев в судороге, в ужасной далекой муке, облепили скалы и свешивались в пропасть (открытые в полу люки). Во время хора: «кто здесь блуждающий, страха не знающий... и т. д.», вся эта масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест. Будто одно, невероятных размеров чудовище, до которого дотронулись, зловеще подымается. Один жест во всю длинную фразу хора. Потом вся масса, застыв на несколько минут в новой группе, так же медленно начинает съезживаться, потом переползает»[11].

В вагнеровском спектакле атмосфера была исполнена драматизма и печали и раскрывала дух музыки. Плакальщицы, которые в этом спектакле играли особую роль в создании атмосферы, начинали передвигаться в стилизованных парах античного танца, пластически выражая глубину скорби и страдания. К небу поднимались десятки рук после возложения на могилу венков и сцены ритуального огня.

«К моменту повторения музыки хора плача вся пасторальная группа снова застывала и лишь заметным движением рук, поворотом и откидыванием головы создавала впечатление поющего хора, настолько совпадение движений с музыкой вызывало эту иллюзию»[12] - вспоминает Э. Н. Каплан.

Впечатляющей была сцена в финале, когда Тристан ждал

Изольду. Он умирает, лежит на солнце, вот-вот умрет. А ее нет. Мейерхольду нужно было создать напряжение ожидания другого события. С помощью звуков Вагнеру удалось воссоздать приближение Изольды. Партитура была, построена. Вагнером таким образом, что создавалось впечатление торопливости. Атмосфера в спектакле создавалась такой, что зрителю казалось, что он сейчас едва не задохнется. Создавалось впечатление, что вот-вот кто-то должен приехать: От начало Вагнер ведет к большому форте, через фортиссимо и, наконец, атмосфера разряжается: вбегает Изольда.

Этот прием построения действия Вагнером, по свидетельству Мейерхольда, был взят из старо-японского и старо-китайского театра. «Техника этого театра подсказывала Мейерхольду работу над оперой Вагнера, - это техника боится лишних движений, чтобы не отвлечь внимания зрителя от ложных внутренних переживаний, которые можно услышать в паузе, в дрогнувшем голосе, увидеть в слезе заволакивавшей глаза актера»[13]. В каждом драматическом произведении два диалога – один «внешний, необходимый», - это слова, сопровождающие и объясняющие действия, другой – «внутренний» - это тот диалог, который зритель должен услышать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчании, не в монологах, а в музыке пластических движений: «Синтез искусств, положенный Вагнером в основу его реформы музыкальной драмы, Мейерхольд – великий архитектор, живописец, дирижер и режиссер, будет развивать, будет вносить в Театр Буду-

щего все новые творческие инициативы. Но, разумеется, этот синтез не может быть осуществлен без нового актера. Такой певец, как Шаляпин, впервые указал актеру музыкальной драмы единственный путь к исполнению великих произведений написанных Вагнером. Но большинство проглядело в Шаляпине то истинное, что должно считаться идеалом оперного артиста, театральная правда шаляпинского творчества была понята как жизненная правда – показалось, что это натурализм. Это произошло потому что выступление Шаляпина на сцене (в частной опере Мамонтова) совпало с расцветом Московского Художественного Театра»[14].

О том, каких результатов добился Мейерхольд в постановке этой оперы, свидетельствует А. Гладков: «Если бы видели «Тристана и Изольду» в бывшем Мариинском Театре, - говорил Мейерхольд, вы поняли бы, как я продвинулся в оперной режиссуре в «Пиковой даме». Если «Тристана» я поставил почти в математическом совпадении движений и жестов актеров с темпом музыки и тактическом рисунком, то в «Пиковой даме» я добивался ритмической свободы актера внутри большой фразы (как у Шаляпина). Добивался того, чтобы актерский образ, вырастая из музыки, находился бы с ней не в метрически точном, а в контрапунктическом соответствии, варьируя, опережая и отставая, а не следуя ей в унисон. Тут должно быть то же самое, о чем я так часто говорю на репетициях в драме: режиссер должен так хорошо знать пьесу, чтобы иметь право позволить ее забыть»[15].

И в «Пиковой даме» Мейерхольд добился удивительной, редко свойственной музыкальному театру спаянности действия и музыки. Любой музыкальный штрих отражал игру актеров, что соответствовало задуманному режиссером, обострял трагическую ситуацию, « Благодаря тому, что я смотрел на сцену, - вспоминает критик Гвоздев, - я все время слышал оркестр... Оркестр и сцена слились в моем сознании ».[16]

И в «Тристане и Изольде», и в «Пиковой Даме» Мейерхольд придерживался единого принципа: выстраивать действия в спектакле нужно на основе партитуры. Он шел параллельно музыке, точно следуя мелодическому, ритмическому и динамичному рисунку, претворяя его в пластические образы или выстраивая изобразительный ряд спектакля в контрапункте к музыке. В «Пиковой даме» он пошел дальше: сценическое действие дополнил, расширил, обострил с помощью контрастов и противопоставлений, которые давала слушателю музыка.

Отмечая успех постановки Мейерхольдом «Пиковой дамы», нужно подчеркнуть, что слияние действия и музыки в спектакле было настолько органичным, что зрители буквально «видели» партитуру и «слышали» движение. Это удалось благодаря тому, что режиссер полностью доверился музыке Чайковского и не старался дублировать музыкальную партитуру сценическими средствами. Приведем высказывание А. Пиотровского на обсуждении этого спектакля: «Мейерхольд не математически раскрывает музыку, но метрически, здесь музыка должна

влиять на артиста, артист должен находиться в сложном контрапунктическом состоянии с музыкой. Тогда раскрывается богатство музыки, и музыка обогащается сценическими образами. И мы видим прекрасные примеры этого контрапункта». [17]

Зрители, обсуждая спектакль, в прессе, отмечали, что принцип контрапунктического построения оперы имеет особое значение для общей теоретической разработки проблемы музыкально – зрительской композиции. Применяемая «вольность» интерпретации режиссером музыкального материала по существу выводила «Пиковую даму» как бы за рамки режиссерского вмешательства в авторский замысел. Спектакль явился свободной транскрипцией и содержал новые сценические идеи, которые прочно вошли в практику как оперного искусства, так и в целом в практику современного музыкально – драматического театра. Обобщая режиссерские принципы построения Мейерхольдом спектакля «Пиковая дама» мы попытались выявить наиболее характерные и главные принципы, которыми руководствовался Мейерхольд при постановке оперы П. И. Чайковского:

а) создание нового либретто для «Пиковой дамы», целью которого являлось максимальное сближение оперы с повестью А. С. Пушкина;

б) разбивка Мейерхольдом музыкально – драматического материала на эпизоды, (характерный метод работы Мейерхольда и в драматическом спектакле «Ревизор», и ещё в других;

в) переосмысление центральных образов и, как результат, переосмысление всей концепции оперы, с выделением главной темы – безумной страсти Германа к деньгам.

В тех случаях, где Мейерхольду удавалось добиваться слияния музыки и сценического действия в актерский образ, исполнение вырастало из музыки и напряжение на сцене поднималось до самого высокого накала: «Мизансцены в «Пиковой даме», - отмечает критик А. Февральский, - вырастающие из самой музыки, соединяют зрительную впечатляемость с внутренней оправданностью, они помогают четкой передаче мысли». Далее критик, останавливаясь на одной из самых интересных сцен спектакля - в спальне графини, - продолжает: «...композиция действия внешне очень проста. Но секрет заключается в огромной внутренней напряженности игры, в абсолютной точности расчета сложных соотношений сценического движения и музыки»[18]

Само будущее музыкального театра Мейерхольд видел в театре жизненного действия и в тончайших психологических движениях, опирающихся на внутренние пласты жизни героя и ведущих к крупному плану сценического образа. Скрупулезно исследуя эпизод постановки «Пиковая дама», мы видим, что режиссер определяет ритм и темп действия через музыкальные оттенки существования, переводит разговорную речь героев в вокальные регистры с указанием высоты каждой нотной строчки. Убеденность Мейерхольда в неисчерпаемости новых выразительных средств оперного

искусства, умение отобразить главное и сохранить пропорцию между музыкальным и драматическим театром привели Мейерхольда к опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», опере, которой была суждена всемирная слава и признание публики.

Пьеса Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам» привлекала С. Прокофьева своей интересной драматургией, в которой переплетались традиции народного карнавала, театра масок, неповторимой светлой зрелищностью. В этом сочетании С. Прокофьев сохранил многие черты Мейерхольда, а именно: принцип монтажности, контрастную последовательность, использовал много режиссерских ремарок и его указания о многочисленных маршах, массовых танцах, шумах веселящейся толпы, звуках барабанов, труб, криков, возгласов. Все это сыграло немаловажную роль не только в создании оперы С. Прокофьевым, но и в постановке оперы, премьеры которой состоялась в г. Чикаго в 1921 году. Нужно отметить, что Мейерхольда привлекала возможность импровизации актеров, сочетание в спектакле пародии с чертами комического и трагического, философского с клоунадой, пародией, остроты и яркой зрелищности. При создании спектакля Мейерхольд взял за основу сказку Гоцци, но он внес существенные изменения и в структуру самого произведения и в структуру самого произведения. Так, к примеру, опираясь на искусство театра комедии дель арте, Мейерхольд одним из первых возрождает традиции театра представления, привлекает зрителя для активного участия в самом театральном действии. Мы можем

только сожалеть, что работа над этим спектаклем не была закончена и только отрывки были показаны узкому кругу зрителей но, тем не менее, это был еще один шаг вперед в творчестве Мастера, всю жизнь искавшего новые средства выразительности в синтетическом театре.

Возвращаясь к С. Прокофьеву, мы должны отметить, что сам композитор, будучи во многом под влиянием революции в оперном театре Мейерхольда, тем не менее, категорически возражал против целого ряда оперных штампов. Оперное творчество композитора, в частности и его опера «Любовь к трем апельсинам» интересны как пример взаимодействия средств выразительности драматического и музыкального театра, отражающих важную закономерность: невозможности прямого механического перенесения драматургии из области драматического театра в сферу музыкального театра.

В разложении синтеза на составные элементы и одновременной попытке «сложить» их вместе но уже под новым углом зрения, заключалась еще одна идея Мейерхольда в работе над оперным спектаклем. Он также продолжал работу над ритмической организацией спектакля, стремясь выработать гибкий подход к оперному искусству как одной из ветвей театрального искусства. Он пытается соединить принципы консонантного, унисонного построения действия и его прямого соотношения с музыкальной партитурой. Мейерхольд также наметил и применил на практике пути диссонантной контрапунктической организации музыкального мате-

риала, это позволяло углубить содержание спектакля, обнаружить через музыку действие, подтекст, «второй план» и т.д. Он расширяет в опере объем конфликта, корректирует его со временем, приближает его к конкретной социально – исторической ситуации, обогащает постановочное искусство новыми красками, демонстрирует своё нетрадиционное видение на музыкально – драматургической концепции сочинения.

Под влиянием реформ проведенных Мейерхольдом в драматическом и музыкальном театре находилась и оперное искусство Д. Шостаковича. Возник новый тип оперного спектакля, на пример, по повести Гоголя «Нос», также расчерченного на многочисленные эпизоды. Но по сравнению с оперой Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», Шостакович не сумел столь ювелирно объединить музыкальные и сценические средства выразительности, отобрать наиболее существенное из многочисленных приемов и красок режиссерской палитры Мейерхольда. Тем не менее, оперное искусство Шостаковича было рождено под большим влиянием оперных реформ осуществлённых Мейерхольдом.

Д. Шостакович, характеризуя свою работу над оперой «Нос», писал: «Симфонизировал гоголевский текст не в виде абсолютной «чистой» симфонии, а исходя из театральной симфонии, каковую формально представляет собой «Ревизор» в постановке В. Мейерхольда».[19]

До нас дошли воспоминания друга, композитора И. И. Соллертинского, о том, как Мейер-

хольд подобно рассказывал ему, каким новаторским явлением может быть опера «Борис Годунов» Пушкина – Мусорского. Соллертинский вспоминает: «Мейерхольд взбудоражил нас... Ощущение мятежности Пушкина, его бунтарство было у Мейерхольда нерасторжимо с новым сценическим прочтением трагедии. Самого Мейерхольда волновала образная структура произведения, его музыкальная сила, эмоциональность и насыщенность мыслями, которые находили в нем прямой отклик...».[20]

Заслуга Мейерхольда в развитии оперного искусства в том, что он обозначил ряд основополагающих для музыкального искусства проблем. К ним можно отнести: упорядочение времени – пространства в системе режиссерской композиции, соотношение музыкальной и ритмической партитуры спектакля, выявление действенной природы оперного исполнительства, которое в дальнейшем получило развитие в теоретических и практических опытах на современном этапе у Б. Фильзенштейна и Б. А. Покровского. Мейерхольд впервые открыл и использовал драматургическое содержание оперной партитуры, увидев в этом принцип режиссуры, названный впоследствии Б. А. Покровским «музыкальным действенным анализом». Он провозгласил условность как принцип художественной организации спектакля, наиболее близкой природе оперного искусства.

В то же время «условный театр» Мейерхольда следует понимать и как систему художественных приемов, противоречащих театру натурализма или жизненного

правдоподобия, но ни в коем случае не противоречащую реальному толкованию самой действительности.

Мейерхольд обогатил оперную режиссуру целым рядом существенных наблюдений и открытий, среди которых необходимо назвать: следующие: эстетическое направление существования оперного артиста на сцене, музыкальный действительный анализ партитуры, ритмико – пластическую организацию спектакля, проблемы времени – пространства на оперной сцене, принципы статуарной пластичности и действенного пения. Оперные постановки Мейерхольда тяготели к философской обобщенности, отражали в себе видение проблемы, становились тем самым актом не только художественного, но и социального звучания.

В произведениях речитативного, декламационного склада Мейерхольд видел оптимальные возможности для создания синтетической театрально – музыкальной формы, и на протяжении всего творчества старания режиссера были всегда направлены на поиски композитора, который бы создал произведение такого плана. Мейерхольд считал, что за вокально-декламационным стилем – будущее оперного искусства. «Воздействие речитатива в тексте, - писал Мейерхольд, - опрокидывает оперное дело в том смысле, что здесь актер перестает быть певцом, он должен уметь произносить слова так же прекрасно, как и петь...»[21]

На оперном и драматическом материале на протяжении всей своей творческой деятельно-

сти Мейерхольд добивается комплексного воздействия театрального представления, он является одним из основателей синтетического спектакля в театральном искусстве. Сценический контрапункт к музыке дает также возможность Мейерхольду создавать образы и решения, которые как никогда прежде раскрывали бы глубину и драматизм музыки и делали музыкальную партитуру в опере столь заметной (значительной).

Динамичности в спектакле он добивается путем развития действия на разных точках сценической площадки. В оперных и в драматических постановках он использует пластическое движение отдельных персонажей и групп, выстраивая «переливающиеся» мизансцены вслед за движением музыки, подобно тому, как это происходит в балете. У Мейерхольда в спектаклях всегда есть стремление создавать рисунок спектакля (и внешний и внутренний) по законам музыкальных форм, он упорно искал соотношения со всеми другими компонентами театра: пластической, декоративной, световой, музыкальной, словесной и действенной. Он считал возможным и даже необходимым взаимодействие всех этих компонентов, использование средств одного вида в другом при условии строго учета специфики каждого в отдельности.

Другой принцип Мейерхольда - прямое следование партитуре в музыкальном театре, ее музыкальной драматургии, а также создание сценического действия, контрапунктирующего партитуре, но раскрывающего глубинные пласты содержания самой музыки. Он

использовал элементы того и другого принципов в единстве, но чаще предпочитал контрапунктический принцип.

Музыкальность мейерхольдовских спектаклей как в оперных, так и в драматических произведениях заключалась в том, что он рассматривал партитуру спектакля как композицию, выстроенную по законам музыки. На встрече в 1938 году со студентами выпускниками режиссерского факультета он признавался: «Музыка - самое совершенное искусство. Слушая симфонию, не забывайте и театр». Мейерхольд видел тенденцию к сближению музыкального и драматургического театра с постепенным растворением оперы в драматургическом театре, которое должно совершиться в замене оперного вокалиста артистом драматического. Актёры должны обладать искусством музыкального речитатива, умением двигаться, вести действия и само собой профессиональными качествами певца. Мейерхольд также положил начало обучению актеров драматического театра навыками оперного актера. Для сложного синтеза драматического и музыкального искусства Мейерхольду нужны были актеры, владеющие в совершенстве искусством равномерного движения, пластики, балета, пения, акробатики, музыкального речитатива и т.д.

И такие актеры у Мейерхольда в театре были: Ильинский, Райх, Бабанова, Гарин, Мартинсон, Самойлов и т.д. В своих спектаклях Мейерхольд уделял большое внимание осмысленности сценического ритма и самой внутренней ритмичности актера: «Сценический ритм, - писал Мейерхольд, -

вся сущность его в действительной повседневной жизни. Поэтому весь сценический облик актера должен явиться художественной выдумкой, иногда, быть может, опирающейся на реалистическую почву, но, в конечном счете, представляющий в образе, далеко не идентичном тому, что мы видим в жизни».[22]

Вся творческая биография Мейерхольда была полна смелых и неожиданных поисков и экспериментов, один из которых состоял в том, чтобы как можно теснее сблизить актерскую игру, все сценическое движение актера, действие и музыку. Мейерхольд в оперном театре, пытался найти, способ наиболее точной передачи зрителю содержания действия и эмоциональность артиста. Часто посредством музыки он выстраивал всю свою программу, ради актера он убирал рампу, соединял сцену и зал, ставил актера не над зрителем, а рядом с ним, вовлекая его в активное действие, тем самым предоставляя зрителю право прямого участия в событиях происходящих на сцене. Разорвать условность театра, стереть границы между сценой и зрительным залом - один из самых главных принципов в творчестве Мейерхольда. Действительно, с самых первых моментов театрального спектакля зритель принимал в нем самое активное участие, активно вовлекался в действие. Так, например, в «Мистерии Буфф», зритель был героем спектакля, в «Зорях» хор сидел в зале, границы между действующими лицами были почти условными, происходило общее событие, рождался совместный театральный спектакль. Но своеобразие художе-

ственной атмосферы этих спектаклей заключалось в том, что она не существовала отдельно от атмосферы времени и не просто отражала ту атмосферу, а была собственно и атмосферой времени. Об этом пишет и один из известных критиков русского театра - Б. Зингерман: «Наиболее очевидным может быть главное из завоеваний Мейерхольда, - вошедшее в практику мирового театра, - это невиданная активизация зрительного зала, пишет он, прорыв четвертой стены, установление прямого и открытого контакта актера со зрителем, превращение театра в средство массовой организации и пропаганды театрального зрелища, возвращение театра - на новой основе - к традиции народного площадного искусства».[23]

Особое значение придавал Мейерхольд воспитанию актера синтетического театра, который по его требованию должен был владеть всеми элементами театральной техники: «Мы на пороге такого времени, - писал он, - когда это деление на оперного и драматического актера будет вычеркнуто. Тогда произойдет то, что было в старом японском и старом китайском театре. Тогда актер, готовясь к сцене, должен был всего себя приготовить со стороны движения, со стороны голоса, со стороны акробатики, со стороны умения двигаться под оркестр, со стороны делать сальто-мортале и т. д. Таким должен быть и будущий актер. Мы находимся в переходной эпохе. Но поскольку мы являемся авангардом на левом фронте, мы обязаны в будущее заглядывать. Мы - то умрем, но на наших камнях должно быть построено готовое здание. И к это-

му новому зданию мы должны подготовиться».[24]

Основой действия в спектаклях Мейерхольда был ассоциативный монтаж завершенных эпизодов. Правду жизни режиссер хоть и не отвергал, но, нужно признать, она служила лишь средством художественного построения. Спектакли Мейерхольда опирались на сложные ассоциации, сохраняли в себе приемы романтической полифонии, музыкального симфонизма и киномонтажа. На протяжении всей творческой деятельности он расширял и углублял возможности театра, обогащал его новыми свойствами и средствами выразительности других видов искусства (кино, театр, архитектуры) и т. д. Взаимодействие, взаимопроникновение равноправных компонентов спектакля всегда были строго закреплены в ритмической партитуре каждого сценического эпизода всеобщим движением мизансцен. Театр Всеволода Мейерхольда представляет собой сложнейшую партитуру, где разные виды искусства сплетались единой органической связью, где драматическое искусство, хотя и ассимилировалось с другими искусствами, нередко подчиняя их себе, вместе с тем представляло и соло каждой из муз, сохраняя при этом полную индивидуальность. В спектаклях Мейерхольда зрительное и слуховое восприятие сцени-

ческого действия было спаяно единым дыханием художественного образа спектакля. Музыка становилась в его театре органическим компонентом действий, а следовательно, и спектакля в целом.

«Режиссура Мейерхольда, как явление, вошедшее в историю мирового искусства, - пишет Н. Гаршиц, - классична в смысле применения музыки в театре, и может быть классична вообще, благодаря музыке».[25] Спектакль Мейерхольд выстраивал как симфонию, даже когда музыка сводилась в постановке к минимуму. Тут невольная метафора мастера, не простая зависть и ревность режиссера к профессиональной крепости музыкальных построений. Приемы музыкальной драматургии преобразовали драматургию театральную.

Многое на пути симфонизации спектакля было сделано Мейерхольдом. Его опыты, важные для развития театрального искусства, нашли продолжение и в спектаклях современного театра. Это открывает огромные возможности для творчества режиссеров различных индивидуальностей, и различных театральных течений. Сегодня в мировом театре очень широк жанровый диапазон спектаклей, в которых применяется принцип музыкальной симфонии, приближающий организацию спектаклей к конструктивным закономерностям музыкального произведения

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., Художественная литература 1977, стр. 492
2. Герасимов Н.К. *Русская театральная мысль конца XIX-го, начала XX-го века*. Дис... д-ра искусствоведения; 1700.01. Л.,1977, стр. 208
3. Гладков А. К. *Театр: воспоминания и размышления*. Л., Искусство, 1980, стр. 915
4. Данилевич Л. *Наши современник. Творчество Шостаковича*. М: 1965, стр. 34
5. Зингерман Б. *Корифеи советской режиссуры и мировая сцена*. Сб. Вопросы театра, М.,ВТО, 1970, стр.102
6. Каплан Э. Н. *Жизнь в музыкальном театре*. Л., Музыка, 1969, стр. 82, (220с)
7. Красовский Ю. М. *Некоторые проблемы педагогики В.Э. Мейерхольда 1905 – 1907 г.г.* Л., ЛГИТМИК, 1981, стр. 21
8. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Беседы. Письма. Речи*. Ч.П.М., Искусство, 1968, стр. 70
9. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч.П.М., Искусство, 1968, стр. 145
10. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч. П.М., Искусство,1978, стр.148
11. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч. М., Искусство, 1968, стр. 147
12. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч.П.М., Искусство,1968, стр. 144
13. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч.П.М., Искусство, 1968, стр. 125
14. Мейерхольд Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч.П, М, Искусство, стр. 72
15. Мейерхольд, Вс. Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. М., Искусство, 1968, стр. 21
16. Правда, 26/IV.1925 года.
17. Февральский А., *Мейерхольд и Прокофьев* // Статьи и материалы. М., 1965. стр. 103
18. Руднева Л. *Поиски и открытия* // Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда. М., ВТО,1978, стр. 406
19. *Станиславский К.С. – реформатор оперного искусства*. М. Музыка, 1985, стр. 25
20. *Станиславский К.С. – реформатор оперного искусства*. М., Музыка, 1985, стр. 58
21. *Стенографический отчет об обсуждении спектакля «Пиковая дама»*. Фонд 336. оп. I, ед. хр. 367. стр. 56ЦГАЛИ
22. *Стенографический отчет об обсуждении спектакля «Пиковая дама»*. Фонд 998 оп. I, ед.хр. стр. 367, ЦГАЛИ
23. Акимов А *Тарусские страницы*. Киев, Искусство, 1961, ст. 306.
24. Таршисс Н. А. *Музыка спектакля*, Л., Искусство, 1978, стр. 53
25. Февральский А. *Новая «Пиковая дама»*. Литературная газета, 1935 г., 10 февраля
26. Фокин М. М. *Против течения*. М., Искусство, 1981, стр. 988, (510с)

Iunie, 2007





VERA MEREUȚĂ (GRIGORIEV). PROFESIILE UNUI ACTOR

VERA MEREUȚĂ (GRIGORIEV). LES PROFESSIONS D'UN ACTEUR

Mariana STARCIUC,
lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

Dans cet article l'auteur nous décrit les étapes de la création et l'activité de l'actrice Vera Mereuță (Grigoriev). L'artiste est une des fondateurs du théâtre „Luceafărul” où elle a activé une période de temps en créant des rôles appréciables. Pendant 35 ans, elle a travaillé speakerine et présentatrice aux diverses émissions radiofoniques et télévisées. Plus de 25 ans, Vera Mereuță enseigne la discipline „L'art de la parole scénique” à la chaire „L'art de l'acteur” de l'Académie de Musique, Théâtre et Arts Plastiques. On lui a apprécié ses mérites en lui offrant le titre d'Artiste Emérite de la République de Moldavie. Son ouvrage est important pour le fait qu'il décrit l'activité d'une grande artiste qui contribue au développement de l'art théâtral en apportant sa contribution à la formation des futurs acteurs et gens de théâtre.

Destinul artistic al Verei Mereuță este unul neobișnuit. A creat și creează frumosul mai mult în afara scenei, fiind încadrată cu devotament în diferite activități și domenii ale artei de propagare spirituală. Este o personalitate polivalentă - un actor cu multe profesii. A emanat dinamism pe scena teatrală; a investit bogăție spirituală în publicul Radio și TV; a educat prin emisiunile ei radiofonice generații întregi de copii și tineri, iar astăzi însuflă dragostea pentru cuvânt, artă, literatură viitorilor actori și oameni de teatru.

A absolvit Institutul de Artă Teatrală „B. Șciukin” sub auspiciile teatrului „Vahtangov” din Moskova, în cadrul reputatului Studiu Moldovenesc. Absolvenții promoției 1960, veniți acasă cu un bogat tezaur artistic - patru spectacole de o inedită ținută scenică și interpretativă-, fondează, cu susținerea Ministerului Culturii, Teatrul pentru Copii și Tineret „Luceafărul”

Pe scena „Luceafărului”, tînăra actriță a evoluat timp de patru ani. Cele

mai apreciate și memorabile roluri au fost Marieta din „Costumul de nuntă” de Varen și Buaie, camerista Sofi din „Intrigă și iubire” de Shiller; băiatul din „Copiii și merele” de Constantin Condrea - un rol aproape lipsit de cuvinte, fiindcă doar în finalul spectacolului rostește un singur cuvânt, adresat stăpînului livezii de meri (Ion Ungureanu): „chiaburule”. Acest copil însă, este prezent pe tot parcursul piesei „furînd” în continuu mere din livada „chiaburului”. Spectacolul se caracteriza prin accentul social pronunțat redat elocvent prin acest ultim cuvânt.

În fondurile radio, la Arhiva de Stat se păstrează spectacolele „Copii și merele”; „Intrigă și iubire”; și „Costumul de nuntă” în care interpreții, inclusiv Vera Mereuță (Grigoriev pe atunci) își interpretează personajele cu multă inspirație, dăruire de sine, vivacitate și umor, redînd cu măiestrie relațiile dintre ele, provocînd printre spectatori o reacție

spontană, exprimată prin aplauze îndelungate.

În spectacolul pentru copii „Comoara Braziliei” de J. Amadou, rolul pisicuței Flora a captivat publicul și a fost menționat de presă. Iar Năstică din „Hai să-ți ghicesc”, spectacol cu care trupa a avut succes în turneele din diferite localități ale Moldovei, era o fată tânără, drăguță, dar naivă, care apelează la serviciile vrăjitoarei în căutarea dovezilor de reciprocitate în dragoste. Acest spectacol, realizat prin colaborarea reușită a actorilor Ion Ungureanu, Pavel Iațcovișchi, Vladimir Zaiciuc, Nina Mocreac, Veronica Savca și Vera Grigoriu, a fost înalt apreciat de public. Chiar dacă intriga piesei era simplă, pe alocuri chiar banală, spectacolul avea un mesaj actual, iar personajele erau vii, expresive, pitorești.

Alte roluri interpretate de actrița Vera Grigoriu au fost Simona – o elevă în „Nota zero la purtare”, Zina în „Două culori”, Ioana în „Las’ că-i bine”. Roluri care o caracterizau ca actriță talentată, deja formată, roluri pe care le interpreta cu ușurință, pasiune și mult farmec artistic.

A cunoscut și eșecuri. Personajul bătrânei învățătoare din piesa „Flori de câmp ” de Ana Lupan nu l-a putut realiza... poate, din cauza firii sale extrem de temperamentale, poate a vocii sonore, lirice, tinere. Mai târziu, Valentina Izbeșciuc i-a redat viața scenică acestui personaj.

Din anul 1964, activitatea artistică a Verei Mereuță cunoaște o nouă etapă. Timp de 35 de ani va comunica intens, deși nevăzut prin intermediul microfonului cu un auditoriu foarte vast, prin emisiuni radiofonice de diferite genuri: informative, cognitive, distractive; pentru copii, tineri – diverse categorii de ascultători. A suportat „despărțirea” de teatru relativ ușor, fiind

mereu alături de colegii săi de la teatru, fie că era vorba de dublarea filmelor în limba română la studioul „Moldova - Film”, fie de participarea la diverse emisiuni televizate și radiofonice, realizate în colaborare cu aceiași actori.

Pregătirea profesională, dicția impecabilă, vorbirea expresivă și perfectă, inteligența și gândirea liberă i-au favorizat evoluarea în cele mai diverse emisiuni Radio și TV. Împreună cu crainicul Igor Rotaru, modelează emisiunea pentru tineret „Luceafărul”, reușind să exprime plener, ideatic și emoțional mesajul acestui ciclu radiofonic.

Un nou succes în cariera artistei a fost emisiunea de satiră și umor „Microfonul cu ghimpi”. Ca parteneri, i-a avut de-a lungul anilor pe actorii Vladimir Cocoț, Gheorghe Urschi, Vitalie Rusu, Tudor Hodoroagea... ea însă, rămânând neschimbată cu o voce inconfundabilă, cultă, sonoră, unică.

„Azi, sîmbăta seara”, emisiune de agrement, moderată de doi prezentatori - gazde. Redacția literară și regizorul acestei emisiuni, Ilie Stratulat, au ales doar două voci - pe cea a regretatului Tudor Cojocar și pe cea a Verei Mereuță. Artista recunoaște: „Am lucrat, de fiecare dată cu multă plăcere, inspirație, cu mult elan, în spiritul colegialității, excluzînd, pentru timpul cît se lucra la emisiune toate problemele de orice ordin, insatisfacțiile de orice fel.”

Vera Grigoriu a fost mult solicitată atît în spectacole radiofonice, cît și în cele televizate, în calitate de narator sau ca interpretă. A lucrat cu mulți regizori, adevărați profesioniști, precum: Margareta Javroșchi, Ana Lupan, Ștefan Smochină, Ilie Stratulat, Irina Ilev, Ala Rudeaghina,

Emil Nicula, Elena Iliăș, considerînd că regizorul este figura - pilon al oricărui spectacol și al oricărei emisiuni. Actorul vine să exprime, să dea viață, aripi imaginației, gîndirii, concepției regizorale. „Un spectacol de teatru este creat într-un timp relativ mai îndelungat, actorul avînd timp suficient pentru a se reîncarna în personajul său, pentru a-l reprezenta conform tuturor legilor artei dramatice. La Radio și TV timpul te presează îngrozitor. Activitatea în acest domeniu solicită o mobilitate neuropsihică și creatoare, adesea imediată. Caracterul personajului, atitudinea, aprecierea, relațiile - toate sunt exprimate doar prin cuvînt, prin inflexiunile vocii umane”.

Regizorii o solicitau, o preferau, fiindcă niciodată nu i-a dezamăgit ... N-a dezamăgit nici publicul.

Din anul 1994, Vera Mereuță colaborează cu teatrul televizat „Prichindel”, pe timpul cînd șef al redacției pentru copii la TV era scriitorul Ion Iachimov. Acest redactor era de părerea că poveștile au un mare impact educativ asupra copiilor și artista își asumă imediat rolul bunicuței înțelepte. Gîndul călăuzător sau premisa de la care a pornit întotdeauna a fost aceea de a educa generații întregi de copii, de a le insufla dragostea pentru limba maternă, pentru folclor și pentru valorile umane. Acest „rol” a fost consolidat și datorită experienței anterioare, pe care o acumulase la emisiunile „Noapte bună”. Ciclul se numea „Știe buna o poveste”, iar personajele erau însuflețite de actorii teatrului „Prichindel”. A lucrat cu deosebită satisfacție alături de redactorul emisiunii – Galina Copoț și regizorul Alexandra Taranov.

Vocea deosebit de caldă a artistei, poveștile „spuse” de ea au lăsat amprente adînci în sufletele micilor ascultători, care îi așteptau emisiunea cu

dor, îi sorbeau vorbele cu nesaț. Și astăzi, la auzul vocii inconfundabile a Verei Mereuță, mulți dintre foștii ascultători ai emisiunilor sale, ajunși deja la vîrsta maturității, își reamintesc cu nostalgie clipele frumoase din anii copilăriei și de influența pe care au avut-o poveștile asupra formării lor.

Încă din 1984 Vera Mereuță profesază o altă meserie de artist – predă disciplina „Arta Vorbirii scenice” în cardul catedrei Arta Actorului la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Și-a început cariera didactică în funcție de lector, iar astăzi este profesor universitar interimar, decan adjunct pentru educație și studii postuniversitare al Facultății Arte Dramatice și Management Artistic. Contribuția ei este esențială pentru perpetuarea profesiei de actor. E un mare noroc să înveți „a vorbi” la doamna Mereuță, recunosc studenții. Contribuie cu dăruire la formarea viitorilor oameni de teatru (actori, regizori), căci actorul, mărturisește pedagogul Vera Mereuță, pe lîngă talent, acel dar înnăscut, acea înclinație, predispoziție pentru arta dramatică, mai trebuie să aiba charismă și, neapărat, să știe să vorbească: inteligent, clar, sonor, expresiv, să-i fie bine auzit și înțeles mesajul de către spectator. „Chiar de la primele lecții, mă strădui să le vorbesc despre frumusețea profesiei de actor, despre vraja cuvîntului artistic, despre necesitatea unei atitudini conștiincioase și responsabile în acest domeniu. Principiul meu este: „Lucrează cu mine, lucrează ca mine, lucrează mai bine decît mine.”

Metoda de lucru a profesoarei asigură perfecționarea aparatului de vorbire, însușirea artei de a vorbi artistic, expresiv. Sarcinile unui profesor de arta vorbirii sunt de ordin este-

tic, artistic și tehnic. Studentul - actor trebuie să posedă anumite tehnici (respirație, dicțiune, voce etc.), care îl vor ajuta, ulterior, să creeze caractere scenice, să redea complexitatea stărilor emotive ale personajelor. Actorul care comunică din scenă cu spectatorul nu are voie să vorbească urât, neglijent (dacă nu i-o cere rolul, personajul), ci dimpotrivă, trebuie să fie un model pentru cei ce-l ascultă. Deși în teatrul contemporan se acordă multă importanță mijloacelor nonverbale de expresie, rolul cuvântului rămîne totuși primordial, căci mesajul artistic este exprimat prin cuvînt. Astăzi, în general, se pune accentul pe cultura vorbirii, actorii teatrelor naționale, în marea lor majoritate posedă arta vorbirii. Printre ei sunt mulți absolvenți ai Facultății Teatrale, la formarea lor profesionistă contribuind și Vera Mereuță.

Munca artistică a Verei Mereuță constituie o valoare, meritele fiindu-i apreciate prin conferirea, în 1990, a titlului de Artistă Emerită din Republica Moldova.

Asupra destinului artistic și general uman al artistei au avut o influență favorabilă oamenii din preajmă: mama, profesorii și colegii de la „Șciukin”. Modelul actriței tandre, inteligente ea l-a văzut în personalitatea Constanței Târțău; a apreciat calitățile umane ale unor doamne de notorie cultură, precum Valentina Rusu-Ciobanu, Vanda Zadnipru, Eugenia Levandovschi, Ala Cupcea, Ana Cemortan, Eugenia Rusu, de la care a învățat să creeze și să sporească frumosul. Și astăzi este mereu în căutare, continuă să se cultive, să preia ce-i bun, să învețe chiar și de la studenții săi, muncește sîrguincios, conștiincios, cu mult respect pentru lumea din anturajul său.

Mama își învață copilul să vorbească, să comunice, să cunoască universul, miracolele vieții... Vera Mereuță (Grigoriev) a destăinuit și continuă să destăinuie studenților, viitori actori, regizori, oameni de cultură, miracolele vorbirii materne.

Septembrie, 2007





МУЗЫКА В СПЕКТАКЛЯХ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В ГОСТИМЕ В ДВАДЦАТЫЕ И ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ ДВАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ

MUSIC IN THE PLAYS OF V.A. MEYERHOLD IN THE 20'S AND 30'S OF THE
XXth CENTURY

Виталий ЦАПЕШ
doctor în filosofie, profesor interimar
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

*The performances, that V.A. Meyerhold made after Gogol's *Ревизор*, were staged on Liszt's and Chopin's music, only several scenes were accompanied by a jazz-band. In the play *Учитель Бубус*, the stage-director introduced elements of melodic declamations, ballet and dumb show. In general, the base and manner of the scenic creation depended on sounds.*

*The elements of musical arrangements of this play found their evolution later in *Лес* by Ostrovsky, *Горе от ума* by Griboedov, and *Дама с камельями* by Al. Dumas the son. These performances ended up with a great scenic symphony, which could only interest the audience.*

*During the staging of *Ревизор*, Meyerhold was to solve a problem: to perform a present day play to clean it from chrestomathy, to build a more interesting form, which was very characteristic of Meyerhold and his theatre, at that moment. That is why commenting on these works became very hard.*

But we might state two basic elements of the musical design of this stage show

- *The symphony of the action*
- *Performance design*

All the elements used by Meyerhold, in his staging, led to the creation of a dramatic editing with complicated, increased rhythmic organization.

*During this work, he mentioned that music was not a musical and emotional amplifier of the action. *Ревизор* was not an exception, because in this performance all actions were calculated.*

Проблему взаимосвязи музыки и действия в драматическом спектакле на примере спектаклей В.Э. Мейерхольда мы будем рассматривать с учетом выразительной природы музыки, ее специфики как одного из видов искусств. Материалом для исследования послужила творческая деятельность ГОСТИМа (Государственного театра имени В.Э. Мейерхольда).

Музыка, - считал Мейерхольд - это ведь не только симфо-

нические концерты или опера; музыка всегда с нами: дома, на улицах, ночью. Послушайте тишину и вы услышите ее, услышите изумительную кантату о покое и радости или мятеже и страдании; послушайте и посмотрите внимательно, что происходит на улице, когда проходит с песней рота солдат. Прохожие бессознательно объединяются в общем движении: в разных ритмических рисунках, но в общем ритме песни, музыки. Какое

удовольствие слушать, как поют птицы, как в деревне перекликаются петухи под аккомпанемент кудахтающих куриц! Какой ритм жизни в перекличке паровозных гудков, в перекличке заводов, в цокоте копыт конницы. Везде музыка. Во всем слышишь музыку. Пушкинские стихи-музыка. Гоголевская проза - музыка... Музыка - это организация, порядок, гармония порядка. Если хаос улицы мгновенно преобразуется в изумительную стройность, когда по мостовой идут солдаты, идут и поют свою песню, то каким же чудесным становится действие на сцене, развивающееся в порядке и по закону Музыка». [1]

Мейерхольд интересовала возможность максимального соединения текста с музыкой. Мейерхольд один из первых обнаружил внутреннюю музыку чеховских пьес, в частности “Вишневого сада”, организующее начало ее музыкальных образов. «Ваша пьеса, - писал Мейерхольд Чехову, - абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом, прежде всего.» [2]

Великий реформатор русского театра XX века считал, что драматический театр должен быть внутренне музыкален, а сама музыка должна звучать даже тогда, когда ее нет внутри актера. Когда же музыка в его спектаклях давала фон, на котором разворачивалось действие, она тем самым отражала и усиливала определенную мысль, акцент, эмоцию, которая шла через актеров.

Одной из главных задач, которая стояла перед актерами ГОСТИМА, было максимально пластическое раскрытие характе-

ров и психологического состояния действующих лиц драматических столкновений. Это, видимо, и определило особенности режиссерского почерка. В.С. Мейерхольда: скульптурность мизансцен, выпуклость, подчеркнутость. В работе над словом Мейерхольд, как и другой его соотечественник А. Таиров, придавал большое значение мелодии речи, ее ритму, раскрытию подтекстов, “внутреннего течения”; он выстраивал речь актера, музыкально, при этом виртуозно выстраивал мизансцены в динамике и всевозможных ракурсах:

Ритмическое развитие спектаклей в ГОСТИМе подчеркивало динамику развития пьесы. Через мелодику речи актеры передавали мысль, особенности поступков персонажей.

Мейерхольд отмечал: «У каждой фразы есть своя мелодия и свой тембр. Можно подобрать такую мелодию, что она будет абсолютно не соответствовать тому, какое содержание вложено в эту фразу. Когда вы подберете неправильную мелодию, - замечал Мейерхольд, - фраза зазвучит неискренне, то есть просто неправильно. Теперь тембр: вы можете выбрать верную мелодию, но придать неверный тембр голосу, тогда получается фальшь, то есть получается неискренность. Искренность получается, когда верно стембрируете... Когда верна мелодия? Веселая фраза стремится в высоту, трагическая же фраза имеет тяготение мелодии вниз. В отношении тембра - веселая фраза стремится к подъему, она очень прозрачна, очень светла, фраза же стремится к трагическому содержанию, как будто на инструмент

надевается сурдина, этим придается большая заглушенность, и притом, что мелодия тяготеет вниз, она вуалируется.».[3]

Видимо исходя из таких требований к искусству актера, Мейерхольду в театре был необходим оркестр отличающийся высоким профессионализмом, который не только сопровождал бы драматические спектакли, а смог бы и самостоятельно рождать во время действия новые яркие ассоциации. Мейерхольд мечтал о Театре будущего, где сцена была бы технически оснащена в совершенстве, рождая тем самым новую сценическую клавиатуру выраженную через свет-цвет-музыку-звук. На современном этапе в русском театре есть всего лишь...две столь технически оснащенные, как мечтал Мейерхольд, сцены на всю страну: это МХАТ, сцена в проезде Художественного театра и сцена театра драмы и комедии на Таганке.

Придавая огромное значение музыке в своих спектаклях, Мейерхольд начинает привлекать к работе талантливых композиторов, поэтов, драматургов рассчитывая в совместном творчестве найти новые пути дальнейшего развития драматического искусства. Чаще всего в спектаклях мастеров русского театра музыка создавалась непосредственно в процессе репетиций. Рождалась особая музыка, которая предназначалась специально для театрального спектакля. Интересно высказывание В.Я. Щербалина о работе с В.Э. Мейерхольдом: «С конца двадцатых годов, - пишет Щербалин,- я начал писать музыку для драматических спектаклей. Писал много для разных театров, и с увлечением. Особенно

интересно и поучительно было работать с В.Э.Мейерхольдом. Он придавал серьезное значение музыке, как активному компоненту действия. Деятельность в этом жанре помогла мне ощутить законы театра, воспитывала чутье музыкально сценического эффекта...».[4]

Опираясь в нашем исследовании на конкретные примеры из драматических спектаклей и опер, поставленных В.С. Мейерхольдом, изучив многочисленные воспоминания, высказывания, письма, документы, режиссерские экспликации этого режиссера, попытаемся выявить главные принципы и его творчества, принципы, использования музыки в драматическом спектакле, принципы, которые, на наш взгляд сохранили не только теоретическую значимость, но и являются как нельзя современными для развития сегодняшнего театрального искусства, основанного на синтезе многих искусств, главной из которых после драматургии и сценического искусства является м у з ы к а.

На рубеже XIX/XX веков сама жизнь требовала коренных перемен на драматической сцене как в драматургии, так и в сценическом искусстве. И такие перемены принесла с собой новая драма /Чехов, Горький, Л.Андреев, Ибсен и др./, в которой логика сюжета и самоценность поступка уступили место "алогизму" чувства и спонтанной силе переживаний. То, что обычно было при старом театре на втором плане, вышло на первый, стало управлять действием героя на сцене. Об этом писал известный театровед Б.И. Зингерман: «Если с традиционной точки

зрения различались античная трагедия как общая необходимость в трагедии и ренессансная трагедия, которая тяготела к индивидуальному началу, то трагизм повседневной жизни, открытый новой драмой, заключался постоянно действующем и глубоко осознанным конфликте между развитым индивидуальным началом и объективной необходимостью. Этот конфликт, конечно, свидетельствовал о кризисе буржуазного общества. Наиболее проницательные из критиков начала века заметили, что если в старом театре говорилось о трагедии в жизни, то в новом - о трагедии самой жизни.

История театральной культуры того периода ее, плюсы и минусы сформировались на основе использования средств и традиций мирового театра, начиная с античного, комедии дель арте, японского театра. “Но” и “Кабуки”; пантомима, танец, музыка по существу были программой театрального синкретизма. Тем не менее, эстетика нового театра требовала мобилизации не только всего фонда театрально-художественной культуры, но и поиска новых форм в театральном мире. Требовались новые реформы в театре, которые подняли бы искусство на новый исторический виток». [5]

Становление и утверждение Мейерхольда, как одного из самых крупных деятелей театра XX века, совпало по времени с большими социальными сдвигами, революционным подъемом, преобразованиями всего общества в результате революции. Для русского театра это был один из наиболее интересных периодов, время радикальных перемен, когда парал-

лельно развивались, взаимно влияя и обогащая друг друга, различные театральные течения. Можно назвать такие имена в театральном мире как Станиславский, Немирович-Данченко во МХАТЕ, Вахтангов в третьей студии, Марджанов и Таиров сначала в Свободном, затем в Камерном театре, Мейерхольд в его студиях, а затем в театре РСФСР и ГОСТИМ. Эти имена свидетельствуют о богатстве палитры русского театра.

С первых его спектаклей одним из важных компонентов в театральной системе Мейерхольда, стала музыка, живой интерес к которой был обусловлен богатой одаренностью режиссера в этой области, а также и эстетикой символизма, но главным все же было осознание музыкального начала как одного из наиболее сильных драматических факторов театра вообще, а условного в частности.

Музыка была использована Мейерхольдом в системе условного театра «не как момент иллюстративный или аккомпанирующий, а как ритмическая основа пластического движения». [6]

Зрители требуют от театра, чтобы в нем действовали все элементы, характерные для античных времен. В театре всегда нужно было созвучие музыки с действием.

Значительное влияние на формирование эстетической платформы Мейерхольда оказали традиции японского театра “Но” и “Кабуки”.

Так, в спектаклях театра “Но” все было подчинено друг другу.

Но прежде всего в спектаклях Мейерхольда преобладала музыка, а значительная часть текста

произносилась солистами в хоре, сопровождаемая маленьким оркестром, состоящим из флейты и двух барабанов. Нужно отметить, что оркестр также находился на сцене, что еще больше подчеркивало его слияние с происходящим. В спектаклях театра “Но” также присутствовала и хореография. Кульминационные моменты в спектакле выражаются танцем главного героя, исполняемым в сопровождении музыкального оркестра и пения хора. В спектаклях театра “Но” присутствует обычная разговорная речь, пение, ритмизированная проза, стихи.

Мы охарактеризовали театральную эстетику японского театра “Но” элемент который встречаем в творчестве Мейерхольда.

Из музыкального искусства Мейерхольд взял применение организационно полифонического принципа. Часто также Мейерхольд создавал особую полифонию в действиях персонажей с введением большого числа немых действующих лиц, поведение которых уподоблялось музыкально имитационному развитию своего рода полифонических подголосков в драматическом действии.

Все эти основные принципы “музыкального реализма” дают нам возможность рассматривать творчество Мейерхольда как стремление сблизить музыкальное и драматическое искусство, говорят о точном ощущении сходства многих форм сценического и музыкального искусства.

Мейерхольд отмечал: «Когда мы изучаем музыкальные формы, то видим много общего с тем, как строится драматический материал. Понимание этого придает

особую стройность, особую организацию, умение рубить целое на части и объединять их в единстве».[7]

«Признать за музыкой право открывать внутренний смысл произведения, оставляя вне поля зрения подробности и мелочи быта... Музыка, определяющая время всего происходящего на сцене, дает ритм, не имеющий ничего общего с повседневностью. Жизнь музыки - не жизнь повседневной действительности. Жизнь не такая, как она есть, не такая, какой должна быть, а как она представляется в лилиных.».[8] Это одно из последних изречение Чехова, которое Мейерхольд любил повторять на репетициях.

В своем творчестве Мейерхольд также опирался и на опыты обучения драматических актеров прошлого мастерству ритмики и музыкального речитатива. Понимая музыкальность актёра в самом широком смысле слова (сюда входит тембр, голос, умение владеть его динамикой, способность к сложной ритмической декламации, музыкальному речитативу и т.д.) Мейерхольд в первой студии совместно с композитором М.Гнесиным стремился развить и расширить возможности драматического актера, следовательно, и раздвинуть рамки самого драматического театра. Мейерхольд изучал также культуру стран Ближнего Востока, Итальянского театра XVI-XVIII веков, проявлял глубокий интерес к истории итальянской комедии масок. От народного, площадного театра в творчество Мейерхольда приходит гротеск, от итальянского театра, комеди дель арте возрождение нового по своей форме те-

атра, зрелища и представления. (Видимо, отсюда и активное привлечение в действие спектакля зрителя как одного из активных компонентов спектакля).

Опираясь на принципы актерской игры, игры импровизации, на искусство владения выразительностью движения физического аппарата, пластики и ритма, стремительной реакции на все события, происходящие на сцене, Мейерхольд видел развитие своего театра в стиле подчеркнутого гротеска, преувеличенной пародии.

Мейерхольд также выстраивал драматический спектакль по принципу музыкальной симфонии, выделяя при этом в каждом поставленном спектакле определенную главную тему, передавая с помощью всевозможных выразительных средств атмосферу, настрой на определенные акценты, которые часто подчеркивались музыкой шумовым и музыкально-световым оформлением. Тем самым Мейерхольд старался каждым своим спектаклем как бы сблизить два, казалось, разных и в то же время близких по своей форме древние искусства - музыку и драму.

Взяв при этом за основу в своей практике подчинение сценического действия строгому темпоритму, динамике музыкального оформления, Мейерхольд изменил и саму технику актерской игры. Придавал ей более условный характер, развивая у "своих" актеров определенные навыки сценической ритмо-речи, сочетающей в себе сам драматический текст, актерскую игру, сценическое действие с спрессованным ритмичным пульсом драматического спектакля.

Но помимо сравнении: «спектакль - это не что иное, как музыкальная симфония», - Мейерхольд привносит в свои спектакли и другие особенности (элементы) музыкального искусства, порою отождествляя (сравнивая) контрасты актерской игры с контрастами музыкальных тем в симфонии или в оперном искусстве. Принцип обобщенности, встречаемый в музыкальных произведениях, характеризуется в спектаклях Мейерхольда созданием укрупненных образов - масок, отражающих определенное время, идею, мысль.

Само театральное действие Мейерхольд стремился поднять до уровня самой напряженной точки симфонии в музыке, при этом жертвуя порой сценической драматургией, разбивая по своему усмотрению динамику драматургического действия. При всей положительной стороне этих поисков, нужно отметить и их минусы. Все это привело к тому, что Мейерхольд относился к драматургии как к своему рода сырью для создания своих сценических полотен.

Тем не менее, почти во всех своих спектаклях Мейерхольд оставался верен самому себе и своим творческим принципам. Сценическое действие фокусировалось на непрерывности внутреннего диалога, данного в подтексте, в музыке, человеческих движениях, а внешний образ спектакля чаще всего оказывался в прямой зависимости от умения комбинировать разнообразные театральные компоненты и подчинить их общему тону, единой атмосфере действия.

В практике Мейерхольда встречается и принцип неподвижного театра, тесно связанного с

проблемой времени - пространства (особенно это мы наблюдаем в оперных спектаклях, поставленных Мейерхольдом); этот сценический прием, названный еще и приемом барельефа, найдет себя в спектаклях, где мастер будет искать сочетания пластической партитуры с музыкальной.

Идея приближения к синтетическому театру, соединение различных видов искусства ради создания подлинно художественного произведения привели Мейерхольда к постановке “Смерти Тентажиля” по Метерлингу осуществленной в студии на Поварской. Спектакль, где он впервые использовал музыку более широко, не только как музыкальный фон или оформление, но и выделяя ей одно из важнейших мест в спектакле наряду со словом, актерским искусством, сценографией, цветом и светом.

Перед И.Сацем, композитором спектакля, была поставлена задача: посредством музыки не только создать на сцене атмосферу приближающейся смерти, но и предопределить музыкой ритм пьесы, определенный эмоциональный настрой, а также при помощи оркестра и хоровых средств “стилизовать” вой ветра, эхо, шум прибоя и т.д. Вместе с Сацем Мейерхольд придал музыке новое звучание, когда звук как бы потерял свою материальность, приобретая взамен эффект таинственности. К примеру, использовал различные приемы применения оркестровых тарелок и гонгов, присоединял к хору шуршание брезента.

Р.М.Глиер писал: «... кто бывал на репетициях “Тентажиля”, тот помнит жуткую красоту как

самой музыки, сливающейся в одно целое с драмой и декорациями, так и необычное звучание, впервые найденное Сацем». [9]

Музыка в “Смерти Тентажиля” так удачно входила в спектакль, создавая, то неповторимое “метерлинковское” настроение, к которому в своих постановочных решениях стремились Мейерхольд и Сац. Эта первая совместная работа Мейерхольда и Саца в дальнейшем повлияла на творчество обоих.

Музыка в спектакле “Смерть Тентажиля” давала абстрактные импульсы актеру, вносила строгую упорядочность в действие, ритмизировала его, а главное, поднимала пластический образ над обыденной действительностью. Одно из главных свойств музыки в этом спектакле, отличающей ее функции от функций других театров заключалось в том, что здесь музыка переводила житейскую прозу в поэтическую реальность, открывала дорогу обобщению, что было неподвластно театру, копирующему только жизнь. Абстрагируя зрителя от конкретной жизненной реальности, музыка брала на себя роль поэтического символа.

В “Смерти Тентажиля” мы встречаем еще одно новшество в творчестве Мейерхольда. Помимо музыкальной партитуры, разработанной совместно с Сацем, Мейерхольдом была до подробностей разработана пластическая партитура, в которой исполнители при помощи движений тела реагировали на разделенные голоса или на другие искусственные эффекты. Замедленным движением на сцене Мейерхольд подчеркивал тревож-

ную настороженность метерлинковской драмы. Иногда действие на сцене и вовсе останавливалось, заставляя актеров в статичных мизансценах на фоне живописного задника. Многие находки Мейерхольда в этом спектакле как бы подготавливали дорогу к другим вершинам театрального олимпа, он искал такой промежуточный синтетический жанр, с помощью которого смог бы в дальнейшем продолжить поиски в области как драматического, так и музыкального театра.

«Для меня, - пишет Мейерхольд, - было личной драмой то, что Станиславский закрыл в 1905 году студию на Поварской, но, в сущности, он был прав. По свойственным мне торопливости и безоглядности я стремился там соединить в одно целое самые разнородные элементы: символическую драматургию, художников - стилизаторов и актерскую молодежь, воспитанную на школе раннего художественного театра. Какими бы ни были задачи, это все вместе не соединилось, грубо говоря, напоминало басню “Лебедь, Рак и Щука”...».[10]

Первая работа В.Мейерхольда “Смерть Тентажиля” в 1905 году была по преимуществу режиссурой “звуковой” и “пластической”.

Опыт, накопленный в спектаклях студии на Поварской, заставит Мейерхольда задуматься о роли музыки как некоего объединяющего в единую логику развития компонентов театрального зрелища.

В другом спектакле “Сестра Беатриса”, поставленном в театре на Офицерской совместно с

великой русской актрисой В.Ф. Комиссаржевской в Петрограде в 1906 году, Мейерхольд впервые использовал хоровую духовную музыку. Как известно, впоследствии хор Архангельского прозвучит у Мейерхольда и в “Маскараде”.

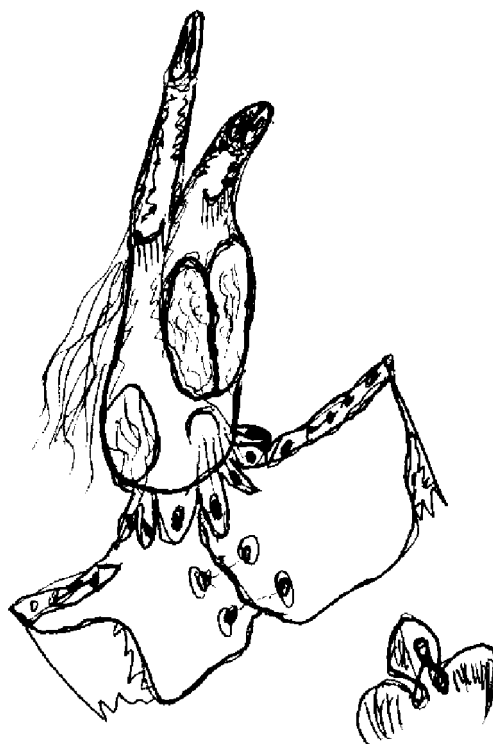
В 1908 году совместно с М.Ф.Гнесиным Мейерхольд организует - другую драматическую студию - на Жуковской. Нужно отметить, что это была больше чем учебной студией. С первых занятий работа здесь велась по развитию у исполнителей вокала, пластики, сценического движения, танца, умения импровизировать на сцене, акробатики, совершенства своего тела. Во время этюдов и драматических отрывков музыка становилась, на ряду с перечисленных ранее сценических выразителей, организатором сценического действия наряду с другими средствами создающими сценическую выразительность.

Кроме этого в этюдах и отрывках, исполняемые студийцами, широко использовались различные театральные шумы, эффекты, звон разбитого стекла, звон колоколов, шум поезда, ветра, дождя, палочные удары, нарочито громкие оплеухи, гомерический хохот и т.д. Нужно только отметить что все эти звуки на сцене звучали в четкой последовательности, подчиняясь ритму и актерской игре на сцене. Чередование на сцене (впрочем, как и в жизни) трагического и комического, смешного и ужасного, кошмара и клоунады, фа также другие приемы рожденные в студии на Жуковской, найдут применение в театральных спектаклях поставленных в дальнейшем Мейерхольдом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н. *Мейерхольд*. Т.1, Л., 1929, с. 297.
2. *Выступление Мейерхольда перед участниками художественной самодеятельности, 1932* // Материалы Центрального театрального музея им. А.Вахрушина
3. Зингерман Б.И. *Очерки истории драмы XX века*. М. Наука, 1979, СЛ9.
4. Илья Сац, *Воспоминания современников*. М. Искусство, 1868. С.192.
5. Каплан Э.Н. *Жизнь в музыкальном театре*, М., Музыка, 1969, Сб. 5
6. Мейерхольд В.Э. *В записки А.К.Гладкова* // *Новый Мир*, 1961. №8, Стр.27.
7. Мейерхольд В.Э., *Переписка*. М., 1976, С. 45
8. Там же
9. Мейерхольд В, Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч.11, М. 1968, с. 76.
10. *Творческое наследие Мейерхольда*. М. ВТО.1978, С.306

Маи, 2007





СОЧИНЕНИЯ МЕМОРИАЛЬНЫХ ЖАНРОВ: ПРОБЛЕМА НАЗВАНИЯ

WORKS OF MEMORIAL GENRE:
PROBLEM OF THE TITLE

Olga SIGANOVA
doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

In the article the problem of the title of musical work is discussed with reference to memorial compositions. Memorial character of such opuses can be embodied in two levels of the name: a level of the title (In memoriam, Hommage a..., In honorem, etc.), and actually dedication (with the indication of a concrete person's name). The author mentions also special cases of compositions with the latent memorial plan. Some examples of dedications belonging to different historical epoch, to different musical cultures including works of composers of Republic Moldova are resulted in the article.

În articol este discutată problema titlurilor lucrărilor muzicale cu referire la genul memorial. Caracterul memorial al opusurilor respective poate să-și găsească reflectarea la două diferite nivele ale titlului: nivelul propriu zis al titlului (In memoriam, Hommage a..., In honorem, etc.), și cel al dedicației (cu indicația numelui concret). Autorul trece în revistă și cazuri speciale ale lucrărilor conținând o idee memorială latentă. În articol sunt aduse exemple ale dedicațiilor din diferite epoci istorice, din diverse culturi muzicale incluzând lucrările compozitorilor din Republica Moldova.

Проблема именования произведения в целом, проблема “заглавия” и его статуса относится к числу наименее разработанных во всей теории музыки. Мы встречаемся с названием на каждом шагу, но не придаем им особого значения. Привычность названия, вероятно, состоит в том, что оно долгое время не осознавалось как элемент музыкального контекста. Но музыкальная практика XX века предлагает такой широкий и порой экзотический спектр названий, что не замечать их далее становится невозможным. Они дают пищу для постановки своевременных вопросов: неужели не хватает привычных названий для выражения авторского замысла? Как взаимодей-

ствует название и жанр, название и форма? Когда возникло название в музыке и когда оно было осознанно композиторами?

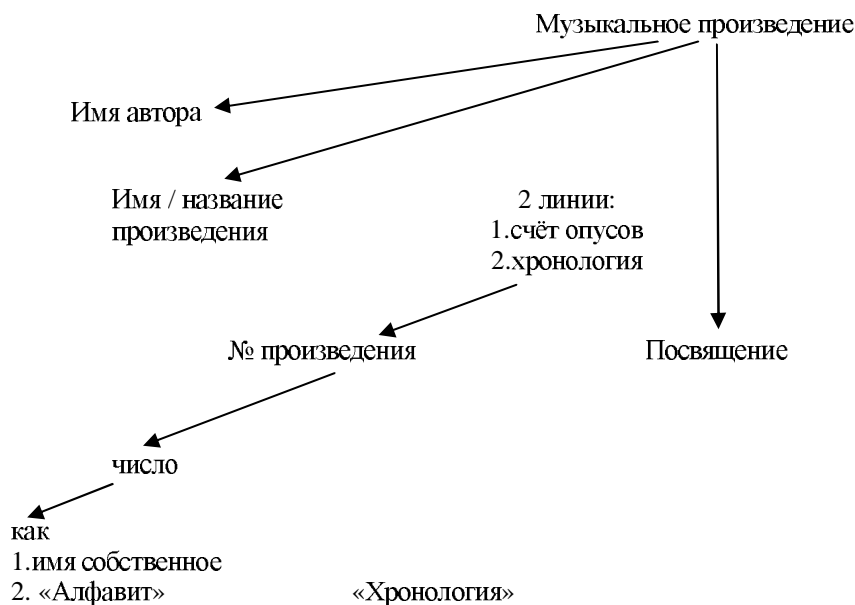
С проблемой названия музыкального произведения мы всякий раз сталкиваемся, когда говорим об истории и теории жанров. Показательный пример приводит Е.Царёва: «Священные симфонии Щютца – симфонии Гайдна – Симфонии духовых Стравинского – симфонии Мийо – симфонии Шостаковича – симфонии Шнитке. Что вырисовывает этот ряд – эволюцию жанра или историю названия?» [1]. Эти вопросы обозначили необходимость исследования области наименования музыкальных произведений наряду с изучением

музыкальных жанров, форм, исторических стилей.

Каждое музыкальное произведение имеет своё имя, и эта вещь гораздо более многосоставная, чем имя, которое даётся живому человеку. Музыкальные «имена» формируют определённый ореол вокруг сочинения, и при восприятии

все они должны учитываться. Они сопровождают музыку на протяжении всего бытия произведения.

Исследователь А. Михайлов в своей схеме отразил окружение музыкального произведения различными слоями словесных наименований и обозначений-имён [2]..



Данная схема распространяется и на сочинения мемориального жанра, тем более что именно название становится его первичным идентификатором, в отличие от разного рода «флуктуаций», «ионизаций», «эктоплазм» и т.п., индифферентных по отношению к жанру.

Мемориальный характер произведения может отражаться в двух уровнях названия. Первый из них – уровень заглавия, непосредственного имени сочинения, например: *In memoriam*, *Hommage a...*, *In honorem...*, *Память*, *Памяти...*, *Посвящение*, *Приношение*, *Надгробие* и др. Также могут использоваться названия из области первичных жанров, которые имеют прообразы либо

в других видах искусства (*Эпитафия*, *Элегия*), либо в традиционном искусстве разных народов (*Неня*, *Трен*), либо в религиозном ритуале (*Реквием*, *Кадши*).

Титульное название мемориального сочинения может конкретизироваться в виде подзаголовка, эпиграфа, содержащего имя объекта или субъекта посвящения. Тем самым эта часть названия выполняет кларитивную функцию, например: *Concerto-fantasia In nomine A.Durer* Дамбиса, *Hommage a Grieg* для камерного оркестра А.Шнитке, *В честь Малера* гимн №1 для симфонического оркестра Н.Корнд-орфа, *Музыкальное приношение А.Шнитке на тему SCH* для духового оркестра

В.Пороцкого, *Элегия* для струнного оркестра и колоколов памяти Е.Голубева Ю.Воронцова, Струнный квартет №2 *Памяти Б.Бартока* Э.Денисова. Заглавия в произведениях молдавских композиторов: *Памяти С.Прокофьева* три пьесы для скрипки и фортепиано В.Полякова, *Tombeau in memoria V.Zagorschi* для органа В.Чолака, симфоническая поэма *In memoriam* З.Ткач, *Забывшие песни: музыкальное приношение Дософтею* Г.Чобану.

Второй уровень названия мемориального сочинения представлен собственно посвящением, которое указывается часто уже перед нотным текстом. Но оно появляется тогда, когда не вынесено в заглавие произведения. Количество подобных сочинений огромно. Их создавали ещё композиторы XV века, посвящая свои элегии, deploration (с французского - оплакивание) и tombeau (с французского – надгробие) почившим коллегам и учителям. Так, элегию *Nymphes des bois* (*Лесные нимфы*) Ж. де Пре написал на смерть Й.Окегема, сам Й.Окегем «оплакал» смерть старшего современника Ж.Беншуа мотетом *Mort, tu as navre* (*Смерть, ты душераздирающая*). И.С.Бах, создавая все свои великие творения «во славу Господа», иногда всё же указывал имена влиятельных светских особ [3]. Едва ли не каждое произведение Л.Бетховена имеет посвящение. Круг указанных в них фамилий довольно широк: царственные особы - Фридрих Вильгельм II, эрцгерцог Рудольф, меценаты – Лобковиц, Лихновский, Разумовский, Г.ван Свитен, ученики и ученицы – Д.Эртман, друзья и возлюбленные – С.Брейнинг, Ж.Дейм, Д.Гвичарди, исполнители и композиторы – Й.Гайдн, А.Сальери, Р.Крейцер. В

большинстве своём они вписывались автором уже после создания произведения и воспринимались им как выражение чувства симпатии и благодарности [4].

Восприятие разного рода посвящений как искреннего свидетельства дружбы, любви, памяти характерно и для романтической эпохи: посвящения женщинам-музам в романах русских композиторов; обмена «посвящениями» среди композиторов «Могучей кучки» [5]. Дружеские приветы посылали: П.И.Чайковский - *Привет А.Г.Рубинштейну* для смешанного хора, Р.Шуман - *Северная песня (привет Г.)* из *Альбома для юношества* [6]. Полны глубокого чувства признательности и восхищения сочинения, написанные в память об ушедших композиторах и друзьях: Р.Шуман *Воспоминание (4 ноября 1847 года)* [7], Н.А.Римский-Корсаков *Прелюдия для симфонического оркестра Над могилой*, памяти М.П.Беляева; П.И.Чайковский *Трио Памяти великого художника* [8]; К.Сен-Санс ввёл в *симфонию №3* посвящение Ф.Листу.

В XX веке идея посвящения расширила сферу своего применения, появились посвящения не только людям, но и явлениям, событиям, материальным объектам. Возросла возможность передачи музыкальными средствами авторского отношения к широкому кругу волнующих жизненных проблем. Такие сочинения были объединены общим понятием «музыкальный мемориал», которое опирается на такие данности, как память культуры, категория памяти, мемориальность, преемственность и др. Отметим следующие сочинения: *Зимний путь* для симфонического оркестра памяти Б.Чай-

ковского Р.Леденёва; *Вологодские свирели* в честь Бартока для гобоя, английского рожка, валторны и струнных Р.Щедрина; симфонietta *Чистое небо* с посвящением Ю.Гагарину В.Чачина; *Концерты для скрипки №1 и альты* А.Эшпая, посвящённые Э.Грачу и Ю.Башмету; *Симфония №3* с хором *Андрей Рублёв* А.Холминова с посвящением 600-летию Куликовской битвы; *Concerto-breve* для оркестра *Три страницы из альбома неизвестного*

художника, посвящается моей жене Е.Г.Левиной, В.Рябова [9]. Среди сочинений композиторов Молдовы можно отметить следующие: С.Бузилэ *Соната для скрипки и оркестра* ор.13 с посвящением Д.Энеску, В.Чолак *Stabat Mater* для женского хора и струнного оркестра (*dedicatie sotiei Irina*), и др. Для наглядности представим область заглавия ещё двух сочинений в виде таблицы:

автор	Павел Ривилис	Тудор Кирияк
заглавие	<i>Симфонические танцы</i>	<i>Миорица</i>
жанр	Симфонические танцы	Поэма
инструментальный состав	Симфонический оркестр	Голос, орган, церковные и трубчатые колокола, магнитная лента
посвящение	Юрию Александровичу Фортунатову	Иону Друцэ

Во всех перечисленных произведениях степень глубины и качества посвящения неоднородна.

В композиторском творчестве XX века продолжает своё развитие тенденция написания произведений (чаще концертного жанра) в расчете на определённого исполнителя. Как правило, ему же оно и посвящено. Вспомним известный пример *Гольдберговских вариаций* И.С.Баха, заказанных композитору русским послом при саксонском дворе графом Кайзерлингом для своего домашнего музыканта, клавесиниста-виртуоза Иоганна Теофиля Гольдберга. Другое не менее яркое сочинение – *Крейцера соната* – Л.Бетховена была задумана композитором не для Рудольфа Крейцера, а для молодого английского придворного музыканта Бриджтауэра, впервые исполнившего

её. Только случайная размолвка композитора и исполнителя лишила последнего шанса быть увековеченным в истории. Данные примеры показывают, что для композиторов был решающим только факт имени первого исполнителя. И не стоит, по видимому, ожидать многого от посвящения бостонскому симфоническому оркестру по случаю 50-летия его существования *Симфонии псалмов* И.Стравинского. Но есть и такой тип сочинений, где исполнитель становится импульсным звеном в рождении общей концепции, и композитор «неизменно учитывает специфику “исполнительской интонации” артиста» [10]. Примерами могут служить посвящения М.Ростроповичу в произведениях Д.Дианова, Ю.Башмету у В.Дашкевича и А.Эшпая, И.Ойстраху у Т.Хренни-

кова, Д.Мацуеву у В. Дашкевича, *Бахчиев-концерт* Е.Подгайца и др.

В других случаях о мемориальном характере того или иного сочинения приходится только догадываться. Это обусловлено тем, что автор либо по внутреннему убеждению, либо, не придавая значения факту посвящения, не указывает его вообще. Такое положение вещей особенно характерно для произведений, посвящённых памяти ушедших родных и близких родственников, когда боль утраты так велика и глубоко личностна, что нигде вербально не афишируется, а является сверхидеей, которой композитор руководствуется при сочинении. К таким произведениям могут быть отнесены: *Concerto lugubre* для альта и оркестра (посвящён памяти матери) Тадеуша Бёрда; *Три сцены прощания* (посвящены памяти родителей) Г.Воронова; *Sinfonia in D* – памяти родителей, посвящение которым нигде не оглашается, Д.Киценко; *Musica dolorosa* (посвящённая памяти родителей) Г.Чобану и др. На мемо-

риальный характер произведений такого рода проливают свет немзыкальные источники, такие, как мемуары, эпистолярное наследие, аннотации к произведениям.

Все описанные выше возможные виды названий – авторские. Они задумывались ещё до создания произведений под определённым влиянием внешних факторов, жизненных событий. Несмотря на это, данные сочинения остаются в рамках чистой музыки. Исследователь Г.Крауклис предостерегает нас от попытки усматривать в них программность. По его мнению, они относятся к той группе произведений, которые «воплощают эмоциональный отклик автора, тогда как внешний объект сохраняет лишь значение первопричины, толчка, не становясь объектом воспроизведения» [11]. То есть все музыкальные средства в них направляются на выражение глубокой скорби, не выходящей при этом в сферу немзыкального, что могло бы дать повод говорить о программности.

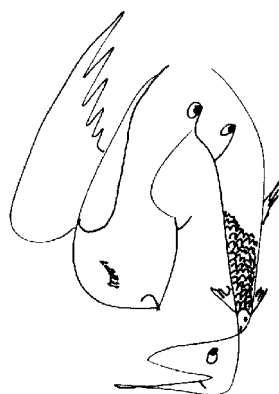
ЛИТЕРАТУРА

1. Царёва, Е. “Интермеццо” в романтической музыке. Шуман и Брамс // Слово и музыка. Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций МГК. Сб.36. – М., 2002. – С. 111.
2. Чigareва, Е. О том, что в музыке // Слово и музыка. Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций МГК. Сб.36. – М., 2002. – С.26.
3. Назавем такие известнейшие посвящения Баха, как посвящение *Музыкального приношения* королю Фридриху II, Каприччио с посвящением брату (*Capriccio Ми мажор, in honorem Johann Christoph Bachii Ohrdrufiensis*, BWV 993) и др.
4. Одним из немногих исключений является симфония *Бонапарте* (№3), изначально задуманная Л.Бетховеном как дань восхищения личностью Наполеона - общеизвестный факт.
5. Так, например, М.Балакирев романс *Введи меня, о ночь, тайком* посвящает М.Мусоргскому, А.Бородин сказку для голоса с фортепиано *Спящая княжна* - Н.Римскому-Корсакову, Н.Римский-Корсаков оперу *Псковитянка* - «дорогому мне музыкальному кружку», Ц.Кюи дейст-

вие коллективной оперы-балета *Млада* посвятил: «Памяти моих дорогих товарищей А.Бородина, Н.Римского-Корсакова, М.Мусоргского» (См. Гордеева, Е.М. Композиторы «Могучей кучки». – М., 1985. – 445 с.).

6. Под инициалом Г. скрыто имя датского композитора Нильса Гаде, фамилия которого в виде монограммы g-a-d-e помещена в нотном тексте сочинения.
7. День смерти Ф.Мендельсона.
8. Хотя имя «великого художника» не названо, однако известно, что произведение посвящено памяти умершего в 1881 году друга Н.Г.Рубинштейна.
9. Цитируется по книге Мирзоева, Э. Справочник оркестровых произведений композиторов Москвы. – М: Композитор, 2004. – 88 с.
10. Долинская, Е. О русской музыке XX века (60-е – 90-е годы). – Москва: Композитор, 2004. – С.39.
11. Крауклис, Г. Методологические вопросы исследования программной музыки // Вопросы методологии советского музыкознания. Сб. научных трудов МГДОЛК им. П.И.Чайковского. – М., 1981. – С. 52.

Iunie, 2007





ВЛИЯНИЕ ПРОТОИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА НА ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ

*THE INFLUENCE OF PROTOINTONATIONAL SENSE ON THE
FORMATION OF THE VOCAL CULTURE OF PUPILS*

Elena SAGAIDAC

doctorandă,

Universitatea de Stat „Alecu Russo”, Bălți

The forming of the vocal culture is always caused by the quality and the level of musical sense and of the musical intonation. The author of the article considers that the expressive interpretation envisages such a trend in developing children's musical culture, which is connected with the formation of their musical perception; with their ability to pre-view, to pre-hear the intonation of the sound; with the development of the protointonational selectivity. The vocal development also assumes the upbringing of the ability to percept and feel the emotional content, the ability to pre-hear what is played and meant, the realization of imagine and expression of the musical work. The author also reveals the method of pro-synthesis (MPS), which is based on the unification of several types of art. All this aims at finding goals of musical content according to hearing, visual, verbal, moving imagine and elaborates emotional state that will lead to activation of all inner hearing processes for developing stress able intonation that was adequately heard.

Вокально-хоровая работа на уроке музыки, несмотря на традиционный опыт, – одна из сложных проблем в системе музыкального воспитания детей: развитие интонационного слуха, певческих навыков, формирование вокальной культуры в целом всегда обуславливается качеством и уровнем развития музыкального слуха, музыкальной интонации. Наше исследование показало, что формирование качественного исполнения предусматривает такую направленность воспитания музыкальной культуры детей, которая связана с формированием у них музыкально-слухового восприятия, с умением

предчувствовать, предслышать интонацию звука, с развитием протоинтонационной избирательности слуха. Вокальное развитие также предполагает воспитание способности тонко воспринимать и переживать эмоциональное содержание музыки, умение предслышать звучащее и подразумевающее, осознание образности и выразительности музыкального произведения с опорой на вокально-хоровые навыки.

Воспроизведение мелодии невозможно без слуховых представлений. Первоначально они являются обобщенными, но элемент обобщения увеличивается по мере

развития музыкального слуха, который напрямую связан с развитием протоинтонационного предслышания.

Однако музыкальные представления при музыкальном воспитании детей вовсе не должны быть чисто слуховыми представлениями, т.е. представлениями, не включающими зрительных, двигательных или каких-либо еще ассоциаций. Взаимодействие разных видов искусств: живописи, литературы, танца и др. - в процессе воспитания протоинтонационного предслышания, стимулирует у младших школьников ассоциативность восприятия и усиливает эмоциональное воздействие музыки, помогает создать в воображении целостный образ произведения. В результате получаем осмысленный характер произведения, который «требует» от учащихся вокальной культуры исполнения.

Выстраиваемая нами концепция развития протоинтонационного предслышания через синтез музыки, литературы, живописи, поэзии и пластических движений выросла из проблемы, которая, на наш взгляд, является ключевой в вокально-хоровой деятельности на уроках музыки и формирования вокальной культуры учащихся.

Ученик – музыка – интонация отражает суть процесса предслышания. Ученик воспринимает песню через активность слухового воображения, внутренние эмоции, ассоциации, которые, в свою очередь, приводят к постижению внутреннего слышания протоинтонации. При этом механизм *музыка – интонация* изначально обуславливается чувством музыкальной интонации, темпа,

ритма и пр., обеспечивающих эмоциональное восприятие произведения.

Успешному развитию протоинтонационного предслышания будет способствовать метод протосинтеза (МПС). Данный метод основан на объединении нескольких видов искусств для постижения музыкального содержания в единстве слуховых, зрительных, словесных, двигательных впечатлений на основе жизненных прообразов музыкального искусства, слитых в одно целое, и создания эмоционального настроения, способствующего активизации внутренних слуховых процессов для создания выразительной интонации, адекватно услышанной. За основу взят принцип группировки материала от простого к сложному: от азбуки средств музыкальной выразительности через постижение смыслов мелодической речи, к музыкальным жанрам и формам. В музыкальном творчестве: от подражательной звукоизобретательности, от синкретических (связи музыки со словом и движением) - к специфическим музыкальным закономерностям музыки.

Младшие школьники обладают малым жизненным опытом и небольшим словарным запасом, поэтому не всегда могут описать или представить содержание звучащей музыки. Метод рассказа о музыке словами психологически основан на «перевыражении» принятого смысла на другой язык – вербальный. Однако недостаточная развитость вербального языка, характерная для младших школьников, затрудняет процесс их «общения с музыкой» - ее полноценного восприятия.

Как показал наш эксперимент, дети без труда определяют элементы изобразительности («как будто гремит гром», «поют птицы» и т.д.), но высказывания о характере песни, чувствах, настроениях, не отличаются разнообразием, тем более, если речь идет о более тонких эмоциональных состояниях. Деление детьми музыки на «веселую» и «грустную» обедняет, примитивизирует полное восприятие ее смысла. С целью обогащения словарного запаса нами был разработан активный словарь, помогающий им говорить об интонации, темпе, ритме, характеристике звука, образе произведения. Подбор терминов был написан на цветной бумаге в виде различных фигур, ромашек, звездочек и т.д. и находился на парте в течение урока. Как показал эксперимент, несколько первых занятий дети отвлекались на цвет, картинки, они по слогам читали слова, некоторые не всегда понимали значение того или иного слова. Однако через определенное время процесс обсуждения содержательности музыкального материала, начал проходить значительно быстрее и продуктивней. Большинство терминов учащиеся уже знали наизусть и применяли их при описании своих чувств и ощущений, что впоследствии помогало им выразительно исполнить песню.

Детский голос обладает своеобразием тембра и находится в постоянном развитии, изменяясь в соответствии с ростом организма. Наш эксперимент показал, что развитие детского голоса, вокальной техники, чистоты интонирования и, как итог, - культура исполнения песни - во многом зависит от сис-

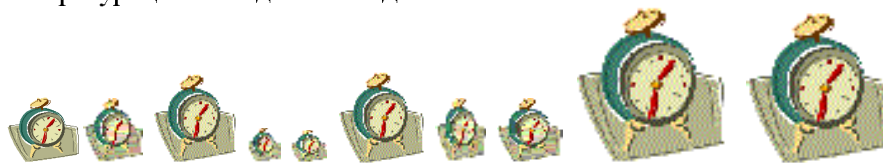
темы прото-вокальных упражнений направленных на понимание и осознание певческого процесса.

На первых уроках мы старались научить детей слушать тишину, слушать звук в тишине, наблюдать, что происходит вокруг во время тишины, что слышит, представляет в себе самом ребенок. Используя игровые методы, мы стремились сосредоточить внимание детей именно на собственных ощущениях, что помогало им быть сосредоточенными и не отвлекаться на посторонние предметы и действия. Это приучило школьников внимательно относиться к своему и чужому исполнению. Например, упражнение «Маша и медведь». На доске иллюстрация к русской народной сказке «Маша и медведь». В удобной tessiture на ноте соль первой октавы детям было предложено спеть «АУ» два-три раза, чередуя четвертными паузами. Во время пауз (тишины) они должны прочувствовать эмоциональный настрой звука. В конце упражнения учащиеся описывали свои внутренние переживания. Еще один пример: «Движение паровозика». Ученикам предлагалось сначала представить или вспомнить, как выглядит паровозик в том или ином мультфильме, «услышать» стук колес, «увидеть» его постепенно ускоряющееся движение и лишь затем приступить к самому упражнению. При движении руки педагога вверх учащиеся берут дыхание (носом), при движении вниз – выдох. При непрерывном действии скорость упражнения увеличивается, как будто паровозик набирает скорость. Правильность выполнения данного упражнения показывало произ-

вольность движений выполняемых детьми: они начинали стучать пальчиками в такт вдоха и выдоха, покачивать головой. Такие бессознательные движения являются основой формирования двигательных навыков сопровождения музыки и должны опираться на принцип: от произвольного к произвольному и обратно. Немаловажное значение мы придавали развитию проторитма. Все упражнения выполнялись с использованием моделиро-



Следующая картинка «Лондонский Биг-Бэнд». Весь класс нарисовал часы с различной ритмической конфигурацией. Под часами детям



Тик - тик Так ти - ки Так Тик - Тик Бом Бом

После исполнения рисунков учитель задавал вопросы: «Какой характер ритма вы чувствуете, глядя на эти рисунки?» Ответы детей соответствовали их внутреннему предслышанию: снежинки и «снежная баба» вызывали чувство размеренного, мягкого ритма, часы – твердого, четкого ритма. Затем детям было предложено исполнить тот ритм, который они выразили рисунком, используя предложенные учителем музыкальные инструменты: ксилофон, треугольник, деревянные палочки. И как завершение исполнить голосом на любой слог ритмическую интонацию, соответствующую тому или иному рисунку. Работа велась по группам и индивидуально. Один ученик

вания ритмического рисунка. Например, упражнение с использованием схем-рисунков с определенным сюжетом. «Зимний пейзаж». Детям предлагалось самим придумать знаки для фиксации ритма и нарисовать пиктограмму, основываясь на соотношении большой-длинный, маленький-короткий. Одни дети рисовали снежинки, другие - маленькие и большие ёлочки или маленьких и больших «снежных баб»

было предложено подобрать и подписать слоги: Бом, Тик, Так, Тики.

пропевал ритмический рисунок, а класс должен был определить, к какому рисунку он относится.

Работая на уроке не только со всем классом, но и дифференцированно, мы познакомились с тембральными особенностями учеников и использовали это в звуко-красочных играх. Голоса детей использовались подобно инструментальным тембрам для создания различных звуковых эффектов:

- а) с участием языка, губ, мышц гортани: свист, шипение, цоканье;
- б) различные виды вибрантов: гортани, языка, губ;
- в) вдохи, выдохи, возгласы.

Все эти игры с первых занятий образуют активный музыкально-инструментальный словарь

учащихся. Чем активней будет накапливаться у учащихся слуховой, интеллектуальный, эмоциональный опыт, тем легче им будет найти в «своей памяти» нужный предслышающий звук (интонацию), тем выразительнее будет само исполнение.

Опыт творческой деятельности подготавливает учащихся к самостоятельному решению новых проблем возникающих на уроке во время вокальной и вокально-хоровой деятельности. Если учащиеся постоянно приучать усваивать знания в готовом виде, можно притупить их природные способности и погасить инициативу. В нашем исследовании развития про-тоинтонационного слуха, влияющего на вокальную культуру пения, мы добивались чтобы учащиеся испытывали потребность извлечения из памяти нужной интонации. Мы помогали учащимся

через сравнения накопленного опыта находить нужный образ, который привел бы их к выразительному исполнению.

Для вокально-певческой культуры «исходным материалом» является духовность человека. В повседневной жизни достаточно часто указанные эпитеты употребляются как характеристики голоса при определенных душевных состояниях и переживаниях человека. В нашем эксперименте мы пытались создать ситуацию, в которой дети не просто «играли» своими голосами, моделируя их природу, исходный материал, а «переживали» эти состояния, понимали человеческую горечь и боль, радость и уныние, беззаботность и серьезность и т.д. В результате у школьников появляется духовное понимание окружающего мира, людей и сочувствие к ним.

Литература

1. Абдулин Э., Николаева Е. *Музыкально-педагогические технологии учителя музыки*. Москва, 2005.
2. Аникеева Н. *Воспитание игрой*. Москва, 1987.
3. Апраксина О. *Методика музыкального воспитания в школе*, Москва, Просвещение, 1983
4. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Л., 1971.
5. Выготский Л. *Воображение и творчество в школьном возрасте*. Москва, 1930.
6. Gagim I., *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași, 2003.
7. Кирнарская Д. *Музыкальные способности: [Учебное пособие для студентов вузов]*. Москва, 2004.
8. Медушевский В. *Интонационная форма музыки*. Москва, 1993, с. 262.
9. Стулова Г. *Теория и практика работы с детским хором*. Москва, 2002, с. 173.
10. Футлик Л. *Я вхожу в мир искусств*. Москва. Всероссийский центр художественного творчества, 1995.

Noiembrie, 2007





CONTRIBUȚII LA FORMAREA PROFESORILOR ELEVILOR DOTAȚI MUZICAL

CONTRIBUTIONS TO TEACHERS FORMATION OF MUSICALLY
GIFTED PUPILS

Tatiana BULARGA,
doctor în pedagogie, cercetător științific,
Universitatea de Stat Alecu Russo, Bălți

The special formation of the gifted/talented children's teacher is an essential desideratum of the modern educational system on the university level. The curricula presented in this material ensures the conceptual positions through the process of the professional formation of the talented children's teacher.

Personalitatea dotată/înzestrată cu abilități deosebite într-un anumit domeniu reprezintă un potențial progresist al societății în oricare etapă istorică, dar mai cu seamă la etapa actuală, în secolul al XXI-lea, estimat drept secol al dinamicii intelectuale și cultural-științifice avansate în toate sferile de activare. Valorificarea cantitativ-calitativă a experiențelor moderniste în știință, arte, în cultură și învățământ, în economie și politică, în toate sferile existenței umane sînt determinate, în mare măsură, de talentul persoanelor concrete implicate în mod activ în diversele activități formative /educative /economice, de creativitatea și competitivitatea acestora. Totodată, talentul/ supradotarea fiind o însușire individual-unicitară a persoanei concrete, nu se dezvoltă de la sine, ci necesită a fi create condiții speciale pentru dezvoltarea și amplificarea potențialului conform unui concept/sistem bine structurat și metodologic instrumentat.

Identificarea timpurie a talentului, dezvoltarea aptitudinilor, promovarea talentului/dotării în procesul educațional – toate acestea sînt obiectivele/scopurile activității profesorului școlar. Rolul decisiv în atingerea

scopurilor desemnate îl joacă competența profesorului, nivelul de pregătire specială a acestuia. În acest context, la facultatea Muzică și Pedagogie Muzicală funcționează un Laborator de cercetări instituționale, care are drept scop investigarea stării de lucruri pe teren și elaborarea strategiei de valorificare a problematicei vizate. Unul din pașii concreți în această direcție îl constituie elaborarea modulului disciplinar al planului de învățământ care se referă nemijlocit la pregătirea specială a viitorului profesor de educație muzicală, capabil de a oferi elevilor dotați muzical, serviciile educaționale efective, adecvate necesităților acestei categorii de educați. Tocmai de aceea, Curricula universitară **Instruirea elevilor dotați muzical** constituie un reper conceptual nou în contextul modulului desemnat. Prezentăm curricula la disciplina **Instruirea elevilor dotați muzical** în rîndurile revistei cu intenția de a extinde aria de implementare a ideilor/pozițiilor esențiale vizavi de formarea profesorului competent în instruirea elevilor dotați muzical.

Curriculum-ul lansat se constituie din: I. Preliminarii. II. Obiective generale ale disciplinei. III.

Administrarea disciplinei. IV. Tematica și repartizarea orientativă a orelor. V. Conținuturi. Obiective de referință. Evaluare curentă. VI. Activități de

învățare și cercetare. VII. Evaluare finală. VIII. Bibliografie.

Instruirea elevilor dotați muzical *Curriculum universitar disciplinar*

I. PRELIMINARII

Rolul decisiv în dezvoltarea potențialului elevului dotat îi revine calității sistemului educațional școlar, care constituie cadrul principal de formare a personalității. De la funcționarea orientată și competentă a tuturor elementelor sistemului instructiv-educativ, inclusiv elementele infrastructurii școlare, va depinde adaptarea copilului dotat la condițiile, relațiile, cerințele școlii și realizarea/desăvârșirea potențialului celui dotat. Totodată, trebuie de semnalat că, pînă în prezent, aspectele legate de tipologia dotării, identificarea, școlarizarea și instruirea copiilor dotați/supradotați provoacă multiple dezbateri și controverse. Cu toate că în rezultatul cercetărilor **pe teren** s-a constatat că dotații/supradotații se încadrează în categoria minoritară, se impune precizarea că anume acești copii vor deveni elita culturală, științifică a neamului, fapt ce necesită din partea persoanelor implicate în

procesul educațional o atenție sporită și grijă deosebită față de elevii săi.

Reieșind din aceste considerații, am intenționat să propunem în rîndurile curriculumului de față conceptul cursului universitar „Instruirea elevilor dotați muzical”, care presupune inițierea studenților facultății Muzică și Pedagogie Muzicală în aspectele esențiale ale sistemului complex de instruire a elevilor dotați muzical/talentați pentru muzică. Avînd genericul teoretico-practic, prezentul curs vizează formarea la studenți a capacităților de aplicare practică a elementelor sistemului de instruire a elevilor dotați muzical, orientat spre identificarea timpurie și obiectivă a dotării muzicale/talentului pentru muzică, adaptarea dotărilor la condițiile procesului de învățămînt și realizarea continuă a potențialului categoriei date de copii.

II. OBIECTIVE GENERALE ALE DISCIPLINEI la nivel de:

a) cunoștințe:

- conceptul dotării/talentului pentru muzică ca un grad/tip de manifestare a fenomenului actualizat;
- factorii relevanți pentru identificarea elevilor dotați/supradotați;
- decalaje/disincronii în structura dotării – factori negativi pentru adaptarea socială a copiilor dotați/supradotați;

- caracteristicile generale ale copiilor dotați;
- componența/structura talentului pentru muzică;
- metodologia identificării elevilor dotați muzical;
- specificul strategiilor de organizare a instruirii diferențiate a elevilor dotați muzical;
- tipurile interacțiunilor psiho-sociale dintre școală și părinții elevilor dotați;

- trăsăturile personale, profesionale și sociale eficiente ale profesorului elevilor dotați muzical;
- caracteristicile nedorite ale profesorului elevilor dotați muzical.

b) capacități:

- conceperea dotării ca fenomen gradual;
- delimitarea categoriilor de dotare, supradotare, talent, geniu;
- proiectarea acțiunilor educaționale de adaptare la condițiile școlii a elevilor dotați/supradotați în situațiile prezenței decalajelor de ordin intern sau extern;
- adaptarea caracteristicilor generale ale supradotaților la situațiile identificării copiilor dotați muzical/talentați pentru muzică;
- nominalizarea/identificarea obiectivă a elevilor dotați muzical;

- tratarea strategiilor de organizare a instruirii diferențiate vizavi de elevii dotați muzical;
- conceperea conținutului activității de consiliere a elevilor dotați;
- modelizarea situațiilor de actualizare a nevoilor psihosociale ale elevilor dotați/supradotați;
- adaptarea și compensarea competențelor profesorului elevilor dotați muzical în funcție de contingentul eterogen de elevi.

c) *la nivel de integrare* cursul vizează implicarea studenților, în baza cunoștințelor însușite și competențelor formate, în activitatea de modelizare a situațiilor educative, instructive, psihosociale orientate spre: identificarea obiectivă a elevilor dotați muzical, evitarea inadapării elevilor dotați la condițiile școlii, instruirea eficientă a elevilor dotați

II. ADMINISTRAREA DISCIPLINEI

Anul predării	Sem.	Numărul de ore			Evaluarea
		Curs	Seminar	Laborator (practice)	Forma
III	V-VI	20	12	22	Sumativă (finală). Examen: chestionare orală

III. TEMATICA ȘI REPARTIZAREA ORIENTATIVĂ A ORELOR

Nr.	Tema prelegerii	Nr. de ore			Tema seminarului	Tema lucrării de laborator
		Curs	Sem.	Lab.		
1	2	3	4	5	6	7
1.	<u>Conceptul dotării/supradotării.</u> Definiții ale dotării. Domenii de manifestare ale dotării/supradotării. Gradualitatea fenomenului	4	2		<u>Conceptul dotării/supradotării.</u> Definiții ale dotării. Domenii de manifestare ale dotării/supradotării. Gradualitatea fenomenului	

	dotării. Categoriile: dotare, supradotare, talent, geniu				dotării. Categoriile: dotare, supradotare, talent, geniu	
2.	<u>Identificarea copiilor dotați/supradotați.</u> Factori relevanți pentru identificarea copiilor dotați/supradotați: mediul socio-familial; sexul; rangul nașterii; insuccesul școlar ș.a. Decalaje/disincronii interne și externe ale supradotaților.	2	2	4	<u>Identificarea copiilor dotați/supradotați.</u> Factori relevanți pentru identificarea copiilor dotați/supradotați: mediul socio-familial; sexul; rangul nașterii; insuccesul școlar ș.a. Decalaje/disincronii interne și externe ale supradotaților.	Proiectarea acțiunilor psihopedagogice și sociale de adaptare a elevilor dotați la condițiile școlii în situațiile prezenței decalajelor caracteristice.
3.	<u>Identificarea copiilor dotați/supradotați.</u> Caracteristicile generale ale copiilor dotați/supradotați – prezentare diferențiată. Supradotare/talent pentru muzică. componentele talentului pentru muzică.	4	2		<u>Identificarea copiilor dotați/supradotați.</u> Caracteristicile generale ale copiilor dotați/supradotați – prezentare diferențiată. Supradotare/talent pentru muzică. componentele talentului pentru muzică.	
4.	<u>Identificarea copiilor dotați/supradotați.</u> Strategii, metode și tehnici de identificare a copiilor dotați muzical. Sugestii aplicative.	2		2		Elaborarea seturilor de probe pentru identificarea elevilor dotați muzical.
5.	<u>Identificarea copiilor dotați/supradotați.</u> Acțiunea de nominalizare a elevilor dotați/supradotați muzical/talentați pentru muzică.	2		2		Examinare multidimensională a rezultatelor probelor de identificare a elevilor dotați muzical.
6.	<u>Specificul instruirii</u>	2	2	4	<u>Specificul instruirii</u>	Adaptarea

	<p><u>copiilor dotați muzical/talentați pentru muzică.</u> Strategii de organizare a instruirii diferențiate (accelerarea studiilor, îmbogățirea studiilor, gruparea elevilor, strategii extracurriculare).</p>				<p><u>copiilor dotați muzical/talentați pentru muzică.</u> Strategii de organizare a instruirii diferențiate (accelerarea studiilor, îmbogățirea studiilor, gruparea elevilor, strategii extracurriculare).</p>	<p>strategiilor de organizare a instruirii diferențiate la cadrul școlar de instruire a elevilor dotați muzical.</p>
7	<p><u>Profesorul școlar în rolul consilierului elevilor dotați.</u> Funcțiile consilierului elevilor dotați/supradotați. Conținutul activității de consilier al elevilor dotați/supradotați. Clasificarea nevoilor supradotaților.</p>	2	2	4	<p><u>Profesorul școlar în rolul consilierului elevilor dotați.</u> Funcțiile consilierului elevilor dotați/supradotați. Conținutul activității de consilier al elevilor dotați/supradotați. Clasificarea nevoilor supradotaților.</p>	<p>Modelizarea situațiilor educaționale și sociale cu luare în considerare a nevoilor speciale ale elevilor dotați față de adaptare la condițiile procesului de învățământ.</p>
8	<p><u>Profesorul elevilor dotați/supradotați.</u> Caracteristicile eficiente și nedorite ale profesorului elevilor dotați/supradotați – prezentare generală. Trăsăturile personale, profesionale și sociale ale profesorului elevilor dotați/supradotați muzical. Specificul activității profesorului de educație muzicală la clasele eterogene.</p>	2	2	6	<p>Analiza și clasificarea trăsăturilor profesorului elevilor dotați. Realizarea concepțiilor proprii despre profesorul elevilor dotați muzical.</p>	<p>Modelizarea situațiilor educaționale. Training-ul comportamental.</p>

V. CONȚINUTURI, OBIECTIVE DE REFERINȚĂ, EVALUARE CURENTĂ

Conținuturi	Obiective de referință Studentii urmează:	Evaluare	
		Forma	Tehnici
1	2	3	4
<p><u>Conceptul dotării/supradotării.</u> Definiții ale dotării. Domenii de manifestare ale dotării/supradotării. Gradualitatea fenomenului dotării. Categoriile: dotare, supradotare, talent, geniu</p>	<ul style="list-style-type: none"> - să cunoască definițiile psihopedagogice ale dotării/supradotării; - să identifice domeniile de manifestare ale dotării; - să conceapă dotarea ca un fenomen gradual; - să delimiteze categoriile de dotare, supradotare, talent, geniu, manevrând cu trăsăturile cheie ale categoriilor desemnate. 	Dinamică	Questionare orală
<p><u>Identificarea copiilor dotați/supradotați.</u> Factori relevanți pentru identificarea copiilor dotați/supradotați: mediul socio-familial; sexul; rangul nașterii; insuccesul școlar ș.a. Decalaje/disincronii interne și externe ale supradotaților.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - să cunoască factorii relevanți pentru identificarea copiilor dotați/supradotați; - să determine gradul relevanței al fiecărui factor pentru identificarea supradotaților; - să cunoască variante posibile de disincronii în structura dotării/supradotării; - să conștientizeze necesitatea identificării multistadiale a copiilor dotați, cu luare în considerare a decalajelor existente. 	Dinamică	Questionare orală Analiza eficienței acțiunilor proiectate
<p><u>Identificarea copiilor dotați/supradotați.</u> Caracteristicile generale ale copiilor dotați/supradotați – prezentare diferențiată. Supradotare/talent pentru muzică. componentele talentului pentru muzică.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - să cunoască caracteristicile generale ale copiilor dotați; - să identifice variantele de corelare a caracteristicilor generale ale copiilor dotați/supradotați; - să cunoască structura talentului pentru muzică/dotării muzicale. 	Dinamică	Questionare orală
<p><u>Identificarea copiilor dotați/supradotați.</u> Strategii, metode și tehnici de identificare a copiilor dotați muzical. Sugestii aplicative.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - să fie capabili să proiecteze/să elaboreze seturi de probe pentru identificarea copiilor dotați muzical. 	Dinamică	Analiza eficienței acțiunilor proiectate

<p><u>Identificarea copiilor dotați/supradotați.</u> Acțiunea de nominalizare a elevilor dotați/supradotați muzical/talentați pentru muzică</p>	<p>să poată nominaliza/identifica obiectiv elevii conform gradului de dotare muzicală</p>	<p>Dinamică</p>	<p>Analiza eficienței acțiunilor proiectate</p>
<p><u>Specificul instruirii copiilor dotați muzical/talentați pentru muzică.</u> Strategii de organizare a instruirii diferențiate (accelerarea studiilor, îmbogățirea studiilor, gruparea elevilor, strategii extracurriculare).</p>	<p>- să determine valențele dezvoltative ale strategiilor desemnate; să poată trata strategiile de organizare a instruirii diferențiate vizavi de elevii dotați muzical.</p>	<p>Dinamică</p>	<p>Questionare orală Analiza eficienței acțiunilor proiectate</p>
<p><u>Profesorul școlar în rolul consilierului elevilor dotați.</u> Funcțiile consilierului elevilor dotați/supradotați. Conținutul activității de consilier al elevilor dotați/supradotați. Clasificarea nevoilor supradotaților.</p>	<p>- să conceapă conținutul activității de consiliere a elevilor dotați/supradotați; - să însușească tipurile interacțiunilor psiho-sociale dintre școală și părinții elevilor dotați; - să conștientizeze importanța sprijinirii nevoilor speciale ale elevilor dotați/supradotați; să poată modeliza situații psihopedagogice cu actualizarea nevoilor supradotaților.</p>	<p>Dinamică</p>	<p>Questionare orală Analiza eficienței acțiunilor proiectate</p>
<p><u>Profesorul elevilor dotați/supradotați.</u> Caracteristicile eficiente și nedorite ale profesorului elevilor dotați/supradotați – prezentare generală. Trăsăturile personale, profesionale și sociale ale profesorului elevilor dotați/supradotați muzical. Specificul activității profesorului de educație muzicală la clasele eterogene.</p>	<p>- să cunoască caracteristicile eficiente și cele nedorite ale profesorului elevilor dotați - să poată efectua analiză critică a trăsăturilor profesorului de supradotați; - să conștientizeze valențele adaptive ale caracteristicilor profesorului, în funcție de contingent eterogen de elevi; - să fie capabili să clasifice competențele profesorului elevilor dotați muzical în mod analitic și personificat; - să asimileze trăsăturile eficiente ale profesorului elevilor dotați; să fie capabili să exercite comportamentul efectiv și competent al profesorului elevilor dotați.</p>	<p>Dinamică</p>	<p>Questionare orală Analiza eficienței acțiunilor</p>

VI. ACTIVITĂȚI DE ÎNVĂȚARE ȘI CERCETARE:

- proiectarea acțiunilor psihopedagogice și/sau psiho-sociale orientate spre adaptarea elevilor dotați/supradotați la condițiile școlii, în situațiile prezentei decalajelor/disincroniilor caracteristice;
- modelizarea situațiilor educaționale cu luare în considerare a nevoilor speciale ale elevilor dotați/supradotați vizavi de adaptarea socială;
- elaborarea seturilor de probe pentru identificarea elevilor dotați muzical;
- realizarea concepțiilor proprii despre profesorul eficient al elevilor dotați/talentați pentru muzică;
- modelizarea situațiilor educaționale cu actualizarea trăsăturilor personale, profesionale, comportamentale ale profesorului elevilor dotați;
- training-ul comportamental orientat spre asimilarea de către studenți a trăsăturilor eficiente ale profesorului elevilor dotați.

VII. EVALUARE FINALĂ

Evaluare finală se realizează sub formă de examen oral. Obiectivele înaintate în cadrul evaluării finale presupun relevarea gradului de însușire și conștientizare de către studenți a materiilor teoretice ale problemei instruirii copiilor dotați muzical: conceptul dotării/supradotării/talentului pentru muzică; identificarea multistadială a copiilor dotați muzical; evitarea situațiilor de inadaptare a copiilor dotați la condițiile școlii; anticiparea conflictelor de ordin intern și

extern în cadrul instruirii elevilor dotați muzical, metodologia identificării copiilor dotați muzical/talentați pentru muzică, strategiile organizării instruirii diferențiate a elevilor dotați muzical, modelul eficient al profesorului pentru elevii dotați. Verificarea nivelului formării la studenți a competențelor de implementare practică a aspectelor desemnate se efectuează în cadrul evaluărilor curente prin intermediul analizei eficienței acțiunilor studenților și a situațiilor educaționale proiectate.

VIII. BIBLIOGRAFIE

- 1) Antonescu, G. *Pedagogia generală*/ G.Antonescu. – București: Editura Scrisul românesc, 1943. - 585 p.
- 2) Arceajnikova, L. *Profesia – învățător de muzică. Carte pentru învățători*/ L.Arceajnikova. – Chișinău: Editura Lumina, 1984.- 123 p.
- 3) Bejan, T. *Particularități psihologice de vârstă ale elevilor din clasele primare*/ T.Bejan. - Chișinău: Editura Lumina, 1983.- 108 p.
- 4) Cerbușca, P. *Dezvoltarea creativității copiilor dotați și supradotați în contextul tehnologiilor moderne. Tehnologii educaționale moderne*, vol III/ P.Cerbușca. - Chișinău, 1984.- p. 33-39.
- 5) Ciofu, I. *Senzorialitate. Emoție. Diferențe individuale* / I.Ciofu, M.Golu, C.Voicu. – București: Editura Academiei R. S. R., 1978. - 358 p.
- 6) Cristea, M. *Sistemul educațional și personalitatea. Dimensiunea estetică* / M.Cristea. – București: Editura Didactică și Pedagogică, 1994. - 160 p.
- 7) Gagim, I. *Știința și arta educației muzicale* / I.Gagim. – Chilinău, 1996.- 222 p.

- 8) Gagim, I. *Dimensiunea psihologică a muzicii* / I.Gagim. – Iași, Editura TIMPUL, 2003.- 280 p.
- 9) Golu, M. *Introducere în psihologie* / M.Golu, A.Dicu. – București: Editura Științifică, 1972. - 265 p.
- 10) Golu, M. *Dinamica personalității. Caietele Clubului de la București științific și cultural* / M.Golu. - București, 1993. - 237 p.
- 11) Hayes, N. *Introducere în psihologie* / N.Hayes. – București: Editura All. Educațional S. A., 1998. - 447 p.
- 12) Havârneanu, C. *Cunoașterea psihologică a persoanei* / C.Havârneanu. – București: Editura Polirom, 2000.- 238 p.
- 13) Jigău, M. *Copiii supradotați* / M.Jigău. – București: Editura Știință și Tehnică, 1994.- 382.
- 14) Stănescu, M.-L. *Instruirea diferențiată a elevilor supradotați* / M.-L.Stănescu.- Iași: Polirom, 2002.-216p.
- 15) Roșca, Al. *Aptitudinile* / Al.Roșca, B.Zorgo. – București: Editura Științifică, 1972. - 150 p.
- 16) Todoran, D. *Individualitate și educație* / D.Todoran. – București: Editura Didactică și Pedagogică, 1974. - 400 p.
- 17) Zisulescu, Șt. *Aptitudini și talente* / Șt.Zisulescu. – București: Editura Didactică și Pedagogică, 1971. - 217 p.
- 18) Алиев, Ю. *Развитие музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей* / Ю. Алиев. – Москва; АПН СССР, 1982.- 272 с.
- 19) Ветлугина, Н. *Музыкальное развитие ребёнка* / Н.Ветлугина. – Москва: Просвещение, 1967. - 415 с.
- 20) Выготский, Л. *Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк* / Л.Выготский. - 3-е изд. – Москва: Просвещение, 1991. - 93 с.
- 21) Выготский, Л. *Детская психология: Собрание сочинений в 6-ти томах, 4/* Л.Выготский. – Москва: Педагогика, 1984. - 432 с.
- 22) Выготский, Л. *Педагогическая психология* / Л. Выготский; под ред. В. Давыдова. – Москва: Педагогика, 1991. - 480 с.
- 23) Купер, К. *Индивидуальные различия* / К.Купер. – Москва: Аспект Пресс, 2000.- 527 с.
- 24) *Одарённые дети*. Пер. с англ. Общ. ред. Г.Бурменской. – Москва: Прогресс, 1991- 376 с.
- 25) Соловейчик, С. *От интересов к способностям* / С.Соловейчик. – Москва: Знание, 1968. - 92 с.
- 26) *Способности и интересы: сборник статей* / Под ред. Н. Левитова и В. Крутецкого. – Москва: Изд-во АПН РСФСР, 1962. - 307 с.
- 27) Теплов, Б. *Избранные труды: в 2-х томах, т. I* / Б.Теплов. – Москва: Педагогика, 1985. - 328 с.
- 28) Унт, И. *Индивидуализация и дифференциация обучения* / И.Унт. – Москва: Педагогика, 1990. - 192 с.

Iulie, 2007





BAZELE PSIHOLOGICE ALE PROCESULUI DE INSTRUIRE LA INSTRUMENTELE DE SUFLAT

PSYCHOPHYSIOLOGICAL BASES OF THE PROCESS OF TEACHING WIND INSTRUMENTS

Anatol CAZAC
competitor,
Institutul Patrimoniul Cultural
al Academiei de Științe a Moldovei

In the present article the author points out again the importance of the teachings of the academicians Secenov and Pavlov about the work of the central nervous system, its functioning while playing wind instruments. He speaks about the notions of conditioned and unconditioned are made taking as a basis the schools of interpretation from the Moscow and Petersburg Conservatoires and the G.Enescu Academy of Arts from Iași.

The author lays emphasis on the necessity of knowing the psychophysiological bases of the interpretative process in order to use a scientific method of studying or participating in the performing or teaching activity.

Oricare specialist dacă nu este înzestrat cu deprinderi metodice nu-și va îndreptăți vocația și niciodată nu va deveni „maestru” în întreg înțelesul cuvântului. De aceea greșesc cei care consideră că pentru atingerea scopului (de a interpreta la instrument) este de ajuns să pozezi culmile tehnicii interpretative.

Metodica de predare a interpretării la instrumentele de suflat este cea mai „tînără”, printre alte metodici interpretative, ea s-a format și s-a dezvoltat consecvent, fiecare generație de interpreți aducîndu-și aportul la dezvoltarea ei. În Rusia de pînă la Revoluție, metoda instruirii interpreților suflători era lipsă efectiv, procesul învățării purtînd un caracter empiric și de multe ori – de meșteșug.

Vorbînd despre înființarea școlii sovietice de interpretare la instrumentele de suflat, trebuie să luăm în considerație îndeosebi activitatea lui S. Rozanov –

clarinetist, profesor la Conservatorul din Moscova, Artist Emerit al Federației Ruse. Avînd la bază cursul de metodică de predare la instrumentele de suflat (anii 1930 ai secolului trecut), S. V. Rozanov a scos de sub tipar primul manual de specialitate „Bazele metodicii de predare la instrumentele de suflat” (M. 1935). În această lucrare metodică pentru prima dată a fost abordată problema pregătirii suflătorilor din punct de vedere științific; au fost formulate principiile de bază ale școlii de studiere a cînta la instrumentele de suflat, care confirmă următoarele:

a) dezvoltarea deprinderilor tehnice ale elevilor trebuie să fie în strînsă legătură cu dezvoltarea artistică;

b) în procesul de lucru asupra materialului muzical este necesar ca elevul să-l însușească în mod conștient.

Avangard Fedotov, autorul manualului „Metodica studiului de-a cînta la instrumentele de suflat” menționează: „La baza poziției corecte trebuie de luat în considerație cunoașterea anatomiei și fiziologiei organelor, care participă la procesul de interpretare la un instrument de suflat sau altul” [3, 6].

Am făcut trimiterea la școala rusă (sovietică) de interpretare la instrumentele de suflat, deoarece din 1940, cînd a fost înființat Conservatorul de Stat din RSSM (după cum se știe RSSM făcea parte din URSS), programele de studiu de la Conservatorul din Chișinău erau elaborate în baza programelor de studiu de la Conservatoarele din Moscova și Leningrad (pînă în anii 90 ai secolului XX). După anii 90 au început să fie introduse unele mici modificări.

Ioan Goia, profesor universitar la Academia de Arte „G.Enescu” din Iași, relevă că „...interpretarea muzicală este un proces activ de creație, la baza căruia stă activitatea psihofiziologică a instrumentistului este o activitate care conține un ansamblu de solicitări intelectuale, emoționale și motorii, o activitate de solicitare senzorială (auditivă) asociată cu o coordonare psihomotorie ridicată” [2, 7].

Această diversitate de acțiuni psihofiziologice, întreprinse de către instrumentist în procesul interpretării la instrument, transformă procesul muzical-interpretativ într-un act de mare complexitate, care se cere înțeles și explicat.

Despre procesul de interpretare, care este un act psihofiziologic compus, la a cărui îndeplinire participă activ conștiința și forțele fizice ale interpretului,

profesorul B.A. Dicov remarca: ” „Interpretul la orice instrument trebuie să coordoneze acțiunile cu un șir de factori: văzul, auzul, memoria, simțul mișcărilor, imaginația muzical-estetică, voința. Anume această diferență a acțiunilor psihofiziologice, îndeplinite de interpreți în procesul cîntării determină complexitatea tehnicii muzical-interpretative”. [3, 7]

Actualmente este demonstrat faptul, menționează A.Fedotov, că rolul principal în acest proces complex aparține conștiinței interpretului, altfel spus, corespunderii atitudinii conștiente față de problemele interpretării și a acțiunilor programate din timp cu scopul de a atinge țelul artistic trasat. [3, 9]

Pedagogia muzicală este disciplina care se ocupă de intenția de a înțelege și a explica legile procesului interpretativ. Încă la sfârșitul secolului al XIX – lea s-au întreprins de către unii cercetători încercări de a elucida această problemă. Greșeala lor constă însă în aceea că la studierea problemei se pornea nu de la cauzele ce dădeau naștere unui factor artistic sau altui, dar de la consecințele acestora. De exemplu, dacă intenționau să afle secretul măiestriei unuia dintre interpreții virtuozii, cercetau amănunțit aportul interpretativ al acestuia, tehnica de mișcare, examinau dimensiunile degetelor lui, studiau mecanismul mișcării mîinii, palmei, degetelor etc. Cu alte cuvinte, studiau urmările mișcărilor tehnice, dar nu cauzele care l-au conceput. Mai explicit, profesorul I.Goia remarcă: „Interpreții și pedagogii susțineau că reușita tehnică a instrumentului constă în capacitatea

acestui de a-și controla mușchii care acționează în cântat, ignorând mecanismul sistemului nervos central, care comandă întreaga activitate musculară”. [2, 8]

În cercetarea acestui proces complicat, de altfel, și a altor momente legate de activitatea intelectuală și fiziologică a omului, rolul hotărâtor îi aparține academicianului I.P.Pavlov, care confirmă că rădăcinile tuturor proceselor fiziologice trebuie căutate în activitatea psihologică a omului, în atitudinea lui conștientă față de realitate. Activitatea sistemului nervos superior are legile sale obiective, care dirijează întreaga activitatea vitală a organismului. Funcția de bază a activității sistemului nervos superior este reflectorie, aceasta înseamnă că viața organismului, procesele psihologice și conștiința omului, cunoștințele sale, orice deprinderi profesionale, acumularea experienței – totul este dependent de reflexe, deci și de activitatea interpretativă a instrumentistului, precum și dezvoltarea diferitelor trăsături ale personalității individului se realizează în conformitate cu mecanismele

elaborării reflexului condiționat, sînt subordonate influențelor reflexe ale sistemului nervos, care exercită un control permanent și reglează în fiecare moment funcțiile organismului.

Sistemul nervos poate îndeplini acest rol, întrucît orice punct al organismului are o legătură dublă cu sistemul nervos central; din orice punct al organismului el primește informații și poate transmite comenzi de execuție oricărui punct. Orice segment al organismului este legat de sistemul nervos central prin două căi: cale aferentă sau centripetă – trimite spre centrul nervos impulsurile nervoase care semnalizează centrului despre schimbările survenite în starea funcțională a segmentului respectiv și cale eferentă sau centrifugă, prin care centrul nervos trimite impulsurile spre punctele periferice ale organismului, dirijînd activitatea lor.

Așadar, drumul străbătut de impulsurile nervoase de la periferie la centru și de la centru la periferie este alcătuit din cinci elemente: receptorul, cale aferentă, centrul nervos, cale eferentă, organul efector.

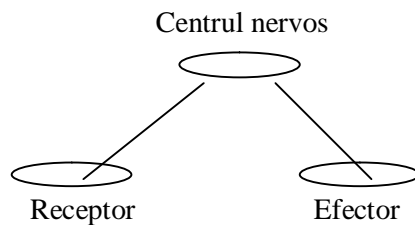


Fig. Nr.1. (2, 8)

Este necesar să menționăm că nu poate fi făcută o delimitare netă între receptori și efectori, deoarece orice parte a corpului conține atît elemente receptorii, cît și efectuate, cu atît mai mult că dispozitivele

efectuate sunt prevăzute cu receptori proprii (o serie de căi inverse), care transmit pe căi aferente informații sistemului nervos central, despre modul în care efectorii execută reacția, iar dispozitivele aferente

(analizatorii) sunt prevăzuți cu elemente efectuate cu ajutorul cărora centre nervoase pun la punct

receptorul respectiv în vederea prosperării optime a stimulilor. [2, 8]

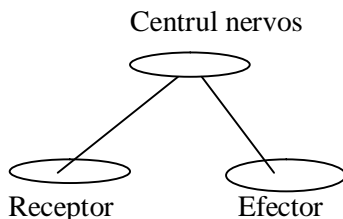


Fig. Nr.2. [2, 8]

Iată de ce se poate vorbi, pe de o parte, despre reflexe senzoriale, iar pe de altă parte, despre reflexe motorii, ambele funcționând după un mecanism nervos inelar, precum și despre reglarea reflexă a tuturor funcțiilor organismului de către sistemul nervos central, care datorită acestor căi, poate dirija conduita organismului pe baza aprecierii efectelor comportării sale din trecut.

În așa mod, sistemul nervos central confruntând și comparând în permanență nivelul și efectul realizării acțiunii (senzoriale sau motorii) cu imaginea elaborată anticipat, are posibilitatea să corecteze acțiunea, să o regleze în permanență, adică să pună de acord, acțiunea cu „modelul” mintal, format pe baza informațiilor anterioare, în raport cu trebuințele din prezent ale organismului sau cu cerințele impuse de mediu.

Pentru a înțelege mai bine cele relatate să vedem ce sunt reflexele. Reacția innăscută a organismului, ce are caracter de reflex, produsă de factori externi sau interni și care apar singuri de la sine, a fost numită de către Pavlov reflex necondiționat.

Reflexele necondiționate sunt mecanisme la acțiunea directă a anumitor stimulenți din mediul extern sau intern (de exemplu, clipitul provocat de o lumină puternică, alternarea inspirației și expirației, reflexe de apărare legate de stimuli diverși, reflexe legate de digestie). Cu alte cuvinte, reflexele necondiționate în majoritate sunt în legătură directă cu adaptarea organismului la viață, cu instinctele, cu reacția organismului, care nu depind de învățatură.

Reflexele necondiționate se transmit din generație în generație. De exemplu, pisica se zburlește când vede câinele; pisica se repede după șoarece, bobocul înoată îndată după ieșirea din ou. Aceasta se întâmplă în lumea animală. La oameni (om) în afară de aceea că creierul este mai greu (cel mai dezvoltat), din generație în generație este transmis auzul muzical (talentul). Dar numărul reflexelor necondiționate nu este atât de mare ca să întrețină echilibrul organismului cu circumstanțele care se schimbă neîntrerupt. De aceea apare un alt tip de reflexe – reflexele condiționate care sunt declanșate de anumiți stimuli-semnale a căror semnificație s-a constituit prin coincidență cu stimuli absoluți sau cu alți stimuli care au o

semnificație bine consolidată. Este cunoscut experimentul clasic efectuat de academicianul Pavlov, în care alimentarea ce provoacă prin reflex necondiționat salivația, este asociată cu un excitant oarecare, o lumină sau un sunet, după mai multe astfel de repetări ajungându-se ca numai lumina sau sunetul în afara alimentării să provoace salivația.

În scoarța cerebrală s-a bătătorit un drum între excitația provocată direct de nutriție și cea provocată de lumină sau de sunete. În acest fel unul dintre acești ultimi excitanți a devenit semnal al hranei, astfel formându-se un reflex condiționat.

Stimulent condiționat poate deveni orice agent din mediul extern sau intern dacă este destul de puternic pentru a fi recepționat de analizatori. Analizatorul reprezintă un sistem funcțional, alcătuit din receptor (terminație senzitivă specializată care se găsește la periferia sistemului nervos, în organele de simț) calea aferentă și proiecția ei corticală. Analizatorii sunt de mai multe feluri: kinestezic (motor) care dă informații asupra mișcărilor diferitelor segmente ale corpului, cutanat (pipăit), olfactiv (miros), gustativ (gust), vizual, auditiv visceral (pentru organele interne etc.) De remarcat că nu numai apariția, ci și orice variație suficient de bruscă în desfășurarea unui fenomen (intensificare, slăbire sau încetare) poate să devină un stimul – semnal pentru o activitate sau alta a organismului.

Dintre caracteristicile esențiale ale reflexelor condiționate, subliniem următoarele: se formează pe parcursul vieții, au un caracter individual, reprezintă reacții temporare, variabile între organism și

mediu, au la bază legăturile nervoase temporare, care se elaborează numai în scoarța cerebrală.

O dovadă elocventă, în această ordine de idei poate servi exemplul dezvoltării deprinderii de a cânta pe note. Deprinderile automatizate pe care le acumulează elevul când cântă, la prima vedere, prezintă un proces complex reflectoriu în activitatea creierului. Acest lucru se privește în felul următor: notele (semnarea grafică a sunetelor) îndeplinesc rolul de agenți externi de excitație, semnalul primit de la receptorii vizuali intră în scoarța creierului, formînd centrul de gândire. În felul acesta, elevul numește nota, apoi fixează degetele pe găuri (instrumentele de suflat din lemn), clapane (instrumente de suflat din alamă), poziția culisei (trombon cu culisă), pregătește buzele, își ia respirația necesară, etc.

Așadar, în procesul acumulării deprinderilor de a cânta pe note, în scoarța creierului pornesc două focare de excitație, ale cărei condiții de apariție corespund legilor de formare a reflexului condiționat, reprezentînd în acest caz reacția de mișcare a aparatului interpretativ la factorul exterior de excitație (Nota). Pe parcurs, în rezultatul ocupațiilor sistematice, reacția aparatului interpretativ la note se micșorează, atingînd sute de părțile din secundă; interpretul nu se gîndește la note, la felul cum sînt ele redade. Acest moment îi oferă posibilitatea să-și concentreze atenția la partea artistică a interpretării. Exemplu poate servi și respirația interpretativă: pentru a obține de la elev, student (interpret) să utilizeze corect respirația interpretativă, inspirația rapidă și expirația prelungită, la început vom face exerciții, mai apoi, datorită reflexelor condiționate, se vor forma deprinderile nervoase. Interpretul

În timpul cîntării nu se gîndește la procesul de inspirație și expirație.

Pentru a reduce durata însușirii deprinderilor, a perioadei inițiale – lente, un rol important revine pedagogului, care dirijează atenția elevului, îl concentrează pe acesta asupra celor mai importante momente.

Cu mecanismul fiziologic al reflexului condiționat se pot obține numai deprinderi simple. În mare parte, deprinderile omului, mecanismele fiziologice sînt mai complicate decît mecanismele reflexului condiționat.

Unele și aceleași legități de formare și trecere a reflexelor la om și animale ne dă posibilitate să constatăm că sistemele lor nervoase au puncte de tangență. Acestea constau în faptul că reflexele necondiționate și condiționate fac parte din primul sistem de semnalizare. În același timp, comportamentul omului se deosebește radical de cel al animalului. Iată de ce nu se poate confunda conștiința și gîndirea omului cu reflexele simple pe care le posedă animalul.

Accentuînd marea însemnătate a celui de-al doilea sistem de semnalizare, academicianul Pavlov scria că el a apărut și s-a dezvoltat pe baza primului sistem de semnalizare și se află permanent în concordanță cu acesta, formînd baza fiziologică de activitate a sistemului nervos superior al omului. Neîntreruperea acestor două sisteme se observă prin formarea deprinderilor de a cînta, adică prin automatizarea lor, transformarea reacțiilor nedorite, a mișcărilor dorite cu alte cuvinte conștiente.

Astfel, al doilea sistem de semnalizare constituie apariția vorbirii din exterior, dar și a gîndirii, a conștiinței omului.

În cazul cînd elevul, studentul nu înțelege ce înseamnă respirație interpretativă, pedagogul îi recomandă să tragă aer, comparînd acest proces cu respirația greoaie (un oftat). Atunci cînd dorim ca elevul, studentul să înțeleagă și să interpreteze articulația staccato, îi recomandăm să pronunțe silabele: tu, ti, ca, cu; articulația detașe – da, du, di, etc.

Cercetătorii Secenov și Pavlov au demonstrat că în creier și coloana vertebrală, de rînd cu procesul de trezire (excitație), există și proces de frînare (inhibiție). Toată activitatea noastră nervoasă constă din două procese: excitația – provocatorul și stimulatorul activ al diferitelor reflexe în creierul omului și inhibiția – procesul activității nervoase care duce la frînarea, suprimarea excitației. Toată viața noastră constă din îmbinarea, coordonarea acestor două procese, care sunt de nedespărțit, întotdeauna ele se află nu numai în celulele nervoase, dar și în fiecare fibră nervoasă. Drept confirmare că frînarea (inhibiția) în unele centre ale creierului poate provoca trezirea (excitația) în altele, servește exemplul citirii notelor. Acest proces schematic ni-l putem imagina în felul următor: semnul – nota, privirea interpretului (principalul receptor), imaginația despre sunet – excitația, inhibiția. Poziția mușchilor mișcători (respirația, poziționarea aparatului buzelor în starea de încordare), îndeplinirea anumitor combinații ale aplicării este măsura de răspuns. Mișcarea interpretativă excitația (trezirea). Sunarea reală – inhibiția (frînarea). Controlul cu auzul și acordajul – măsura de răspuns. Această

problemă este problema de bază a procesului de interpretare la instrumentele de suflat. Studenții Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice ar trebui să studieze mai profund această problemă, să pătrundă în esență ei, să conștientizeze aceste lucruri,

îndeosebi ce-i care vor preda disciplina „Instrumentul special”.

Cunoașterea bazelor psihofiziologice ale procesului interpretativ sînt necesare pentru studierea științifică a activității interpretative și pedagogice, pentru obținerea rezultatelor mari în educarea personalității de creație.

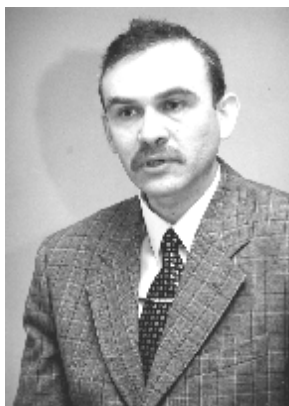
REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Chironda V., Ciobanu N. *Metodica instruirii muzicale la instrumentele de suflat*. Chișinău: Lumina, 1992 - 71 p.
2. Goia I. *Curs de metodică a studiului și predării instrumentelor de suflat*. Versiunea a V-a. Iași: Conservatorul „George Enescu”, 1980. - 282 p.
3. Fedotov A. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка, 1975 -157 p.

Mai, 2007



GHENADIE CIOBANU - 50



ВЕКТОРЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ. ЗВУКОВОЙ ЭТЮД №4.

*GHENADIE CIOBANU'S VECTORS OF COMPOSITIONAL CREATION
IN THE CONTEMPORARY TIME. SOUND ETUDE №4*

Елена МИРОНЕНКО,
doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice, Chișinău

The article written by Elena Mironenco is dedicated to a leading figure of the contemporary music of the Republic of Moldova. Based on analysis of the Sound Etude nr.4 (text by Moldavian poet Traian) the author demonstrated stil a fruitfulness of post-modernistic space of the contemporary music in Europe. The important feature of post-modernism is a fusion of different musical languages manifested distinctively in the Sound Etude nr.4 where post-avant-garde trends are combined harmoniously with archetypical signs of cultural and national identity.

«Человеческая история, если освободить её от прикрас, остаётся чередой идеологических опьянений и деидологизированных похмелей. Первые можно было бы назвать состоянием «модернизм», вторые, соответственно «постмодернизм». Однако новейшее «похмелье» по размаху и глубине ос-

тавило все предшествующие далеко позади» (1). В соответствии с этим положением, мы сейчас на постсоветском пространстве живем в эпоху постмодернизма. Понятие постмодернизма до сих пор не осмыслено до конца. Знаковая фигура XX века Умберто Эко считает постмодернизм формой мышления

и не связывает его с определёнными хронологическими рамками. Писатель и критик Б.Хазин отмечает следующее: «К концу 90-х годов термин «постмодернизм», некогда введённый в литературный оборот Ж.-Ф. Лютаром, утратил свой первоначальный и вообще сколько-нибудь определённый смысл... Хорошо бы учредить премию тому, кто внятно объяснит: что это такое - постмодернизм» (2). И.Ильин в своей монографии «Постмодернизм от истоков до конца столетия» пишет: «Родившись вначале как феномен искусства и осознавший себя сперва как литературное течение, постмодернизм затем был отождествлён с одним из стилистических направлений архитектуры второй половины XX века и уже на рубеже 70-х – 80-х годов стал восприниматься как наиболее адекватное духу времени выражение и интеллектуального, и эмоционального восприятия эпохи» (3).

Безусловно, постмодернистское восприятие эпохи свойственно как музыкальной культуре в целом, так и композиторскому творчеству постсоветского времени. Явление постмодернизма в музыке прорезалось в творчестве советских композиторов, начиная с 60-х годов XX века, как альтернатива кризису второй волны авангарда («дармштадской школе»). Но в условиях советской страны постмодернизм находился в подполье, на положении андерграунда, поскольку представлял альтернативу не только авангарду, но и официальному социалистическому реализму. Выйдя из подполья, постмодернизм в музыке превратился в чрезвычайно ёмкое и богатое по

семантике явление, в плодотворный общегуманитарный дискурс, рождающий множество творческих импульсов для проявления композиторской индивидуальности.

Мышление в рамках постмодернизма характерно для многих ярких композиторов постсоветского пространства. Так, москвич В.Тарнопольский понимает постмодернизм «как отказ от какой-либо стандартизированной технологии и поиск каких-то новых форм, жанров, типов музыки, типов содержания, новых типов идей. То есть поиск какого-то откровения». И далее он подчеркивает: «Но в этом новом я не забываю «ретро» - для меня оно всегда обязательно» (4). Судя по творческим открытиям Геннадия Чобану в последние годы, сходной позиции придерживается и он. Каждое его новое сочинение отмечено поиском новых форм, жанров, типов музыки, содержания. В них находит яркое воплощение черта, во многом определяющая природу постмодернизма, а именно «плюрализм поэтик, подразумевающий сосуществование разных «языков» (5). Немаловажную роль в смешении разных языков и поэтик выполняют авангардные идеи, вошедшие и превратившиеся в поставангардные. Как справедливо отметила С.Савенко: «Авангардный тип творчества сейчас не кажется актуальным. Но для нормального функционирования современной музыки, в её европейском понимании, авангардные стимулы необходимы. И они продолжают существовать в постсоветской музыке» (6).

Одна из важнейших основ постмодернизма связана именно с

авангардным постулатом – сонорным пространством, погружением в самую гущу звуковой материи. Новое сонорное пространство в сочинениях Г.Чобану начало проявляться еще со второй половины 80-х годов. В творчестве последнего периода (последнего на сегодняшний день) оно также занимает важное место, но не единственное. Смещение нового с «ретро», изобретательное их комбинирование предстают в каждом сочинении в новом, неожиданном варианте, накладывая печать свежести и неповторимости решений и придавая каждому опусу свой стилизованный облик.

Таковы его сочинения, появившиеся уже в 21-ом веке: Звуковой этюд №4, симфонические картины «Птицы и вода» и моноопера с балетом «Атех или откровения хазарской принцессы». Для каждого из этих сочинений Г.Чобану устанавливает свои правила композиции. Обратимся к анализу Звукового этюда №4, написанного в 2003 году.

В отличие от трёх предыдущих, чисто инструментальных Звуковых этюдов, здесь введена вокальная партия, которая озвучи-

вает текст стихотворения молдавского поэта Траяна, название которого вынесено и в подзаголовок сочинения – «De dincolo». Содержание стихотворения Траяна обращено к вечной теме жизни и смерти. Это очень скорбная лирика, отмеченная тончайшими оттенками самоуглубления в чувство неизбыточной, нескончаемой печали. Трагедия смерти уже свершилась, но не угасли боль и воспоминание об утрате. С одной стороны, стихотворение развивает, казалось бы, традиционную тему – скорбь по умершему любимому человеку: на память приходят классические стихи Заклинание А.Пушкина, У берега зелёного на малой могиле А.Блока и др. Но Траян нашел совершенно новый ракурс в претворении этой трагической темы: не живой обращается к умершему, а умерший к тем любимым, кто остался жить на земле. Это виртуальные зовы умершего «с той стороны», жаждущего узнать, почувствовать, наконец, достучаться до воспоминаний и памяти о нём живых. К сожалению, усилия наладить связь с родственными душами оказались напрасными, мольба не услышанной

*Numele meu mă strigă la geam,
Numele meu mă strigă la geam,
Bate în ușa sufletului meu,
Îmi caută urmele pe prund
Dar chiar eu îmi sînt o amintire frumoasă
Trecînd cu flori în mîini,
De mult nu mă gădesc acasa
Și nu-mi răspund...*

В стихотворении заложена огромная потенция музыкальности, оно наполнено тончайшими импрессионистскими и экспресси-

онистскими красками. Сразу отмечу, что Г.Чобану чрезвычайно бережно отнёсся к тексту и нашёл адекватное его воплощение.

Выбор жанра – это уже выбор языка. Композитор обратился, во-первых, к камерному жанру, который изначально даёт возможность запечатлеть нюансы психологической рефлексии. Во-вторых, в области камерной музыки Г.Чобану фактически сочинил новый жанр Звукового этюда, что корреспондирует с процессами, происходящими в жанровом пространстве современной музыки. Приведём в доказательство слова А.Соколова: «Даже сами названия многих сочинений стали из жанрово-конкретных (Соната, Сюита, Концерт и т.п.) превращаться в абстрактно-нейтральные (Компо-

зиция №... или Музыка для ...). Обилие таких примеров позволяет заключить, что уклонение от жанровых канонов по существу стало новым жанром» (7).

Само название *Звуковой этюд №4* указывает на поиски композитором нового звукового пространства. Техника и приёмы сонористики выступают уже в оригинальном составе инструментов, в который вошли три группы: деревянные духовые – флейта, гобой, кларнет, фагот; струнные – скрипка и виолончель; ударные. Группа ударных расширена до шестнадцати тембровых разновидностей:

Gong con Bacchetta di legno
Metal Block con bacchetta di metallo
Gong sim.
Tom medio
Wood Block (grave)
Tom grave
Ptto acuto con bacch. di metallo
Tam-tam con bacch. di metallo
Triangolo
Tom con bacch. di cotone
Ptto con bacch. di legno
2 tom-tom
Ptti medio, grave
Gran cassa
Ptto gran
Tamburino

Если учесть обилие новых приёмов звукоизвлечения, также соответствующих эстетике сонористики, то можно представить общий тембровый контекст сочинения, отвечающий рафинированной агогике, столь необходимой для воспроизведения гиперэмоциональной ауры поэтических строк Траяна. Роль вокального начала (сопрано) совершенно не сво-

дима к традиционной диспозиции «соло – аккомпанемент», характерной для области камерно-вокальной музыки (романсов, вокальных циклов).

Союз слова и музыки обрёл в Звуковом этюде №4 новое качество. Исполнительница вокальной партии, призванная донести до слушателя основную идею сочинения вербальными средствами,

тем не менее не является главным персонажем драмы, а равным среди равных в этом своеобразном инструментальном театре. В художественной персонификации тембров, характерной для данного сочинения, как и для других звуковых этюдов композитора, тембр женского голоса играет свою актёрскую роль, участвуя в сотворчестве музыкальной трагической сцены наряду с другими тембрами персонажами. Такой вывод подтверждается и тем фактом, что в общем объёме сочинения, содержащего 81 такт, вокальная партия занимает 22 такта, то есть чуть больше четверти всего этюда. Причем, эти 22 такта расположены не последовательно, а дискретно, с большими или меньшими промежутками.

В современной музыке изменилась сама концепция диалектического единства содержания и формы. В ней теперь участвует третье звено - материал. Теперь форма в диалектическом союзе с материалом составляет содержание произведения. Архитектонику формы определяет в первую очередь материал, избранный композитором. В данном случае материал избран *многопараметровый*, таким образом и форму Звукового этюда №4 следует определять как *многопараметровую*. В процессе становления формы участвует восемь параметров экспрессии. Остановимся на каждом более подробно.

1. Параметр континуальных протяженных интонаций (на легато) с фиксированной высотой звука. Данный параметр открывает Звуковой этюд, организуя ауру повествовательности, созерцатель-

ности в соответствии с авторской ремаркой *Contemplativo*. Таково печальное нарративное мелодическое движение в партиях деревянных духовых (флейты, гобоя, кларнета в тактах 1,3,13), 14 (с добавлением виолончели), 34 (у гобоя), 45-50 (деревянных духовых и струнных), 73-75 (у виолончели), 77-78 (деревянных духовых, кроме фагота). Подобным контемплативным параметром экспрессии наделена также вокальная партия в тактах 6, 8-11, 20-22, 40-45, 69, 71.

2. Параметр экспрессии с нефиксированной высотой звука. Он представлен *глиссандо* у скрипки и виолончели в диапазоне широких составных интервалов (такты 2, 3, 7, 10, 12, 33, 35, 58, 60, 64, 72) и в диапазоне узких интервалов – секунды, терции (такты 6, 9, 10, 12, 57, 59).

Другая разновидность материала с нефиксированной высотой относится к приёму *sprechgesang* у соло вокалистки (такты 24-26, 28, 73)

3. Параметр экспрессии, связанный с вибрирующим звукоизвлечением. К нему относятся многочисленные тремоло и длинные трели у флейты, короткие и редкие трели у кларнета и скрипки, вибрато в игре перкуссионной группы, струнных. Эффект гиперэкспрессии производит вокализ на гласной «А» в тактах 24-26, 28, в которых манера пения *sprechgesang* совмещается с *vibrato*.

4. Параметр безвысотного музыкального материала, представленного специфическими тембрами определённых шумовых ударных инструментов.

5. Параметр экспрессии звуковых россыпей. Таковыми насы-

щена партия флейты в тактах 23, 48-51, 55, 56.

6. Параметр коротких интонационных всплесков-всполохов. Они сосредоточены преимущественно в разделе *Agitato* в партиях флейты, скрипки, а также в тактах 52-55 у деревянных духовых и виолончели (ремарка *precipitato*).

7. Параметр точечных звуковых «уколов» из одного или двух коротких звуков, имеющих родовую в пуантилистической

Пролог	Раздел 1	Раздел 2	Раздел 3	Раздел 4	Раздел 5	Эпилог
Медлен.	Медленно	Быстро	Медленно	Быстро	Медленно	Медленно
Т.1-4	т.5-14	т.15-32	т.33-51	т.52-67	т.68-76	т.77-81
<i>Contemplativo</i>	<i>Agitato</i>	<i>Trasognato</i>	<i>Precipitato</i>	<i>Largo</i>	<i>espressivo</i>	

Симметричность архитектоники углубляет при этом классическая тематическая репризность: пролог и эпилог строятся на одном и том же музыкальном материале с небольшим варьированием.

Стилевой плюрализм, как одна из основ постмодернистских сочинений, предполагает возрождение прошлых языковых норм, но в обновлённом виде, как бы на новом витке спирали. Обращение к элементам «ретро» необходимо для возрождения коммуникативных свойств музыки. Известно, что «энтропия музыкальной материи, спровоцированная композиторами новой венской школы, стремившимися к созданию нового универсального музыкального языка, привела в конечном счете к отрицанию коммуникативных (в смысле объединяющих, гуманизирующих, гармонизирующих) свойств музыки... «Традиционализм» постмодернизма, внешне проявившийся в актуализации отброшенных языковых кодов, на глубинном уровне сигнализировал о повороте уставшего от экспериментов европейского музыкального сознания

фактуре. Её элементы пронизывают партии ударных, фагота, виолончели, реже скрипки, гобоя и кларнета.

8. Наконец, звуковые репетиции или речитации на одной высоте логично вкраплены в разделе *Agitato* в партиях гобоя, кларнета ритмических оснований, Звуковой этюд №4 выстраивается в симметричную классическую конструкцию:

от энтропии – к собиранию звуковой материи, от герметичности, акоммуникабельности музыки – к открытости, эмоциональной заряженности, понятности высказывания» (8).

На базе сонорного пространства в Звуковом этюде №4 в изобилии произрастают традиционные «языковые коды», те узелки коллективного бессознательного, которые принято назыв Г.Чобану охотно обращается к разнообразным интонационным и жанровым архетипическим моделям как народной, так и академической классической музыки. Они делают восприятие сочинения композитора эмоционально притягательным, возвращают ему коммуникативные свойства, а значит и человечность.

Воплощение в высшей степени трагической ситуации, когда при всём желании «с той стороны» оказывается невозможным восстановить разорвавшиеся связи с миром живущих, естественно потребовало от композитора обращения к спектру музыкальных архетипов

печали. В интонационном развитии широко представлена ламентозная атрибутика. Семантика *lamento* очевидна в интонациях нисходящих секунд (интонациях вдоха). Интервалы большой и малой секунды в нисходящем движении стали основным «строительным материалом» как в кантиленных фразах (инструментальных и вокальных), так и в коротких, ажиотажных, состоящих из нескольких звуков, вплоть до двузвучных (собственно секунды). Другие важнейшие лейтинтервалы – терция и её обращение секста, за которыми с давних пор закрепились семантика лирики. В первом же такте пролога мелодические фразы строятся исключительно на нисходящем движении секунд и терций. Помещённые в процессе развития в сонорный контекст, интонации секунд, терций и секст утрачивают свой традиционный смысл возвышенной, светлой или элегической лирики, но становятся выразителями лирики отчаяния и запредельной скорби. Я имею в виду те моменты, когда лейтинтервалы «омрачаются» с помощью приёма глиссандо, а также вибрирующего звукоинтонирования, либо когда большие и малые интервалы трансформируются в уменьшенные и увеличенные или разрастаются в своём диапазоне до широких составных интервалов. В подобных случаях лирика достигает ощущения полной безысходности, отчаяния.

К архетипу *lamento* следует отнести также интонации, построенные на нисходящем движении по хроматическим полутонам. Исполненные в быстром темпе, они словно имитируют интонации стенаний (начало *Agitato* у флейты, затем эта же формула в партии вокализа на гласную «А» с ремаркой *drammatico*, затем такты

48-52 у флейты). Когда эмоциональный надрыв и надлом достигают кульминации, композитор опирается на архетип из лексики экспрессионизма, вводя вокализ, исполняющийся *sprechgesang* и имитирующий крики боли, всхлипы плача.

В партитуре сочинения можно обнаружить не только интонационные, но и жанровые архетипы вселенского траура: это отзвуки хора (такты 3-4, 78-81), ритм похоронного марша (т.37 в разделе *Transognato*). Фигурации триолей в тактах 39-44 вызывают аллюзию элегического ноктюрна (ночной песни).

Тотальная диссонантность звуковой вертикали, создающая ауру напряженного ожидания, страха, эмоционального смятения, восходит к архетипу авангардистской музыки, воспринимаемому уже как традиция.

Эстетика поставангардизма, допускающая смешение различных языковых кодов, принципиально важна еще тем, что допускает (в отличие от эстетики авангарда) развитие *национальной традиции*, и не только допускает, но даже благоволяет к ней. О возрождении национальной традиции на просторах музыкального постмодернизма справедливо пишет музыковед А.Казаренко: «Имманентный плюрализм постмодернизма стал глубинной основой, детерминирующим фактором возникновения («восстания из пепла») национальных школ в европейской музыке: «новой польской школы» (В.Лютославского, К.Пендерецкого, К.Сероцкого), американского минимализма, «новой фольклорной волны» в творчестве

композиторов стран Прибалтики, Закавказья, Украины, России. И что важно, освоение новых техник письма не шло в этих школах путём окончательного разрушения естественных основ музыки, как у «дармштадцев», а было направлено на поиск «точек соприкосновения» с национальными традициями (основательно переосмысленными и углублёнными» (9).

В звуковом этюде №4 национальное чувство даёт себя знать весьма ощутимо. Композитор нашел «точки соприкосновения» с национальным началом в фольклорных архетипах, которые, как и универсальные архетипы, соотносятся с трагической образностью. Композитор инкрустировал многочисленные «узелки памяти», восходящие к бочету, причитаниям, песням-*dor*. Порученные инструментальным тембрам, они звучат по-новому. По-фольклорному звучит, например, начальная фраза кларнета, подобно печальным лирическим песням-*dor*: начинаясь сразу с мелодической вершины-источника «до» второй октавы, удлинённой и ритмически, мелодия постепенно ниспадает до «си» малой октавы. С варианта этой фразы начинается сольная исповедь «оттуда» и соло вокала. Обращают на себя внимание также неоднократные фразы у гобоя, затем кларнета с характерными нисходящими секундовыми предъёмами (т. 15-20). Другой их вариант находим в вокальной партии (т.21-22). Национальная окраска чувствуется в интонационно-ритмических синкопированных формулах – типичных приметах молдавской народной музыки (фраза фагота

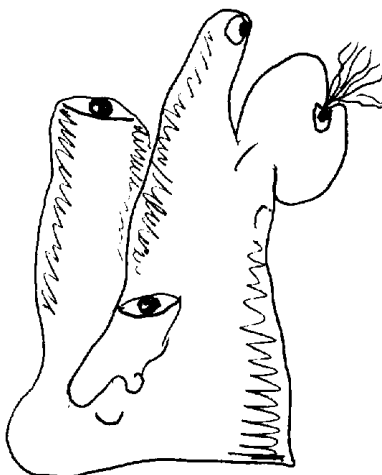
в т.34-36; окончание вокальной фразы в т.71). В тактах 73-76 синкопа акцентируется в материале всех инструментов - деревянных духовых и струнных.

Однако не только характерная языковая стилистика накладывает национальную печать на музыку Звукового этюда №4, а нечто гораздо большее, что связано с мировосприятием, с психологическими свойствами собирательного характера молдавского народа. Их обобщение запечатлел в своих трудах великий философ и писатель Мирча Элиаде: «В румынской культуре Молдова представляет сентиментальный помос: это меланхолия, склонность к философии, к поэзии и некоторая пассивность перед лицом жизни... Молдавская линия дала мне склонность к меланхолии, поэзии и метафизике. Скажем так: к ночи» (10). Слушая Звуковой этюд №4, как и многие другие сочинения Г.Чобану (например, *Musica dolorosa, Sub soare și stele, Cîntări calofonice, Simboluri triste, Din cîntecele și dansurile lunii melancolice*), приходишь к заключению о том, как верны и точны определения Мирчи Элиаде, за исключением «пассивности перед лицом жизни», которая совсем не свойственна динамичному и харизматичному Геннадию Чобану. Это даёт уверенность в том, что творческий процесс композитора будет продолжаться еще многие годы и радовать своих слушателей новыми открытиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Затонский Д. *Постмодернизм: гипотезы возникновения* // Журнал Иностранная литература, Москва, 1996, № 2.
2. Хазанов Б. *Король умер. Да здравствует король!* / Журнал Октябрь, Москва, 2004, № 6, с. 186.
3. Ильин И. *Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мира.* – Москва, 1998, с.5.
4. Тарнопольский В. Цит. по: Соколов А. *Введение в музыкальную композицию XX века.* – Москва, 2004, с.28.
5. Козаренко А. *Феномен национального в музыке эпохи глобализации* // Музыкальное искусство сегодня. – Москва, 2004, с.38.
6. Савенко С. *Интерпретация идей авангарда в послевоенной советской музыке* // Музыка XX века. Московский форум. – Москва, 1999, с.38.
7. Соколов А. *Введение в музыкальную композицию XX века.* – Москва, 2004, с.9.
8. Козаренко А. *Цит. издание, с.38.*
9. Козаренко А. *Цит. издание, с.39.*
10. Элиаде Мирча. *Испытание лабиринтом. Беседы с Клодом-Анри Рене* // Иностранная литература, Москва, 1999, № 4.

Julie, 2007





НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

SOME PECULIARITIES OF THE AUTHOR'S EDITING
OF G.CIOBANU'S WORKS FOR THE PIANO

Елена ГУПАЛОВА

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

The article "Some peculiarities of the Author's Editing of G.Ciobanu's works for the piano" reveals the underlying pianist idea of the works for the piano, published by the president of the Union of Composers and Musicologists of Moldova in 2004.

In the given collection the author, being both the editor and the first performer of his works, skilfully and originally solves a number of various tasks a pianist may face: the problems of correct intoning, shading, dynamics, pedalling, comfortable transposition of hands or music texture, frequent usage of modern performing methods such as clusters, etc. The Author's editing of the works for the piano by G.Ciobanu in many respects facilitates the correct interpretation of the artistic concept of his works and contributes to the including of the collection into the pedagogical and interpreting practice.

«Все великие артисты ..., кто вносил нечто новое в исполнительство, – либо были композиторами, либо владели композиторским ремеслом».
Л.Баренбойм [1]

Владея определенным типом профессиональных навыков, полученных во время своего творческого становления, каждый композитор, в той же степени, что и интерпретатор его произведений, глубокими нитями связан со своей эпохой, культурным наследием своего народа, Это находит отражение в особенностях его стиля, в манере игры на инструменте, в репертуаре, в характере эстетических воззрений и музыкального мышления. Словом, во всем том, что называют «индивидуальностью исполнителя» или неповторимым «авторским почерком» композитора.

Сопоставляя манеру письма некоторых современных молдавских авторов фортепианных миниатюр, можно заметить большие различия

не только в фактурном облике произведений, но и в характере ремарок или композиторских указаний. Музыкальный текст (подголосочная полифония, аккордово-гармоническое движение) многих опусов А. Стырчи можно представить в исполнении голоса (или вокального ансамбля) с сопровождением. В заключительной части его известной *Прелюдии* (*Asdur*) преобладают такие авторские указания, как «*dolce quasi companelli*», «*melodia marcata*», а в начале произведения выставлена характеристика темпа, близкого к «*rubato*», «*Andantino espressivo*». Авторскими ремарками «*molto cantabile*», «*animando*», «*appassionato*» наполнена его фортепианная *Романтическая сюита* в форме вариаций.

И это не случайно. На протяжении многих лет А.Стырча преподавал класс вокала в Кишиневском Институте Искусств [2], поэтому, создавая фортепианную музыку в «тесном содружестве» с вокальными произведениями, он старался раскрыть красоту звука, певучую основу или «кантилену», изначально присущую этому инструменту. Авторский почерк другого, не менее известного молдавского композитора – Г.Няги, совершенно иной. Окончив в 1948 году Московскую Государственную Консерваторию им. П.И. Чайковского по классу скрипки одного из крупнейших советских педагогов-скрипачей К.Г.Мостраса, композитор возвратился в Кишинев, где успешно совмещал исполнительскую и педагогическую деятельность в специализированной школе им. Е.Коки и в Государственном Институте Искусств им. Г.Музическу. В его фортепианной фактуре в большинстве случаев преобладают элементы, связанные с традициями лэутарской техники. Например, в таких достаточно часто используемых в педагогической практике фортепианных произведениях, как *Дойна* и *Токката С-dur* [3], он применяет выразительные средства, свойственные многим жанрам молдавского фольклора: богато расцвеченные мелизматические фигурации, репетиции, импровизационно-речитативно-декламационные обороты мелодии в правой руке и сдерживающая гармоническая основа в левой руке (*Дойна*), а также прием «*glissando*» и штрих «*staccato*», относящийся к репетициям октав и аккордов, напоминающих скрипичный лэутарский прием «*вibrato*» (*Токката*).

Наиболее удобной, с точки зрения пианизма, является фортепианная фактура ранних произведений С.Лобеля, который хорошо владел этим инструментом и чаще всего был единственным исполнительским редактором своих сочинений. Он обучался в Бухарестской консерватории у известной румынской пианистки Флорики Музическу, а также у знаменитого композитора Михаила Жоры, тем самым заложив фундаментальные основы своего образования. В одном из самых первых нотных сборников С.Лобеля «*Douăsprezece piese pentru pian*» (1959) во всех миниатюрах грамотно выставлена педаль, что говорит об авторских ремарках профессионального пианиста. Причем, ощущение гармоничного фундамента композиции в таких произведениях, как «*Ноктюрн*» из данного сборника, а также популярной фортепианной миниатюре «*Поэма*» [4], основано именно на тонком и виртуозном владении техникой педализации, по которой обычно судят об исполнительской зрелости пианиста в целом.

Среди современных композиторов Республики Молдова наиболее популярным уже на протяжении многих лет является Председатель Союза Композиторов и Музыковедов Г.Чобану, фортепианное творчество которого может по праву считаться уникальным явлением и подлинным культурным достоянием нашей страны. Фортепианные миниатюры выпускника Московского Музыкально-педагогического Института им. Гнесиных по классу фортепиано (1982) получили горячее признание не только на родине, но и за ее рубежами. Например, такие его известные фортепианные произведения как «*Oițele*», «*Natură statică cu flori*,

melodii și armonii», «*Capriccio*», были изданы не только в Республике Молдова, но и во Франции, Канаде, а также находятся в Вашингтонской библиотеке конгресса и других мировых информационных центрах.

В недавно опубликованном авторском сборнике Г.Чобану «*Piese pentru pian*», увидевшем свет в 2004 году благодаря издательству «*Cartea Moldovei*», музыкальная текстура опусов явно принадлежит пианисту, знакомому со всеми техническими возможностями инструмента. Все 4 произведения, вошедшие в данный нотный сборник, рассчитаны на высокий уровень подготовки и особый профессиональный багаж исполнителя.

По словам Г.Чобану, первое произведение данного сборника - «*Still-life with Flowers, Melodies and Harmonies*», - это не просто дидактическая пьеса, а произведение, которое может исполнить пианист, уже имеющий опыт игры музыкальных опусов Рахманинова, Шумана, Шопена. Композитор подчеркивает, что «к этой пьесе необходимо относиться так же серьезно, как к фортепианным сочинениям зарубежных классиков». [5] Современное направление *постмодерна*, к которому можно отнести многие фортепианные сочинения Г.Чобану, предполагает обобщение того, что составляет традиции пианизма, а также сознательное обращение к основным исполнительским тенденциям в расчете на «определенный аппарат», по фортепианные выражению композитора. Например, по поводу раздела *Brilliantissimo* автор утверждает, что «здесь можно было бы записывать ноты без тактовых черт, т.к. ритм постепенно уходит в дискретность». Для созда-

ния здесь более ясного ощущения невесомости Г.Чобану убирает в левой руке 1-ю долю (такт открывается 16-й паузой, за которой следует 16-я нота, исполняемая штрихом «*staccato-tenuto*»). Следовательно, 16-я нота должна приходиться на слабую долю такта, создавая эффект запаздывания. Этот прием рисует картину бликов и волн на фоне виртуозных пассажей 16-ми длительностями в правой руке, придавая данному эпизоду «*блеск сверкающего брильянта*».

Что же касается авторских указаний по поводу аппликатуры, то можно сказать, что композитор полностью доверяет чутью и интеллекту исполнителя: ни в одном из его произведений, изданных для зрелых музыкантов, нет выставленных пальцев.

Вопрос о произвольном видоизменении аппликатуры был предметом *Предисловия* к *Этюдам* К.Дебюсси, где великий французский композитор написал следующие напутствия пианистам: «В предлагаемых *Этюдах* умышленно не указано никакой аппликатуры!.. отсутствие аппликатуры – превосходное упражнение, устраняющее дух противоречия, который ... подтверждает вечную истину: «никто не позаботится о тебе лучше, чем ты сам». Заканчивает свое предисловие К.Дебюсси следующим призывом: «Будем искать свою аппликатуру!» [6].

Авторская редакция фортепианных произведений Г.Чобану разрешает проблемы правильного интонирования благодаря удобному переносу рук (например, в самом начале 2-й части его *Сонатины*), а также искусной педализации. Композитор часто предлагает менять педаль на последней доле такта для более

длительного и пространственного звучания последней ноты (или аккордовой структуры) предыдущего такта (См. т. 102 *Сонатин* в 3-х частях).

Произведения композитора также изобилуют разнообразными техническими трудностями, демонстрирующими богатство выразительных возможностей инструмента (дальние скачки, параллельные трели в одной руке, кластеры и т.д.).

В отношении динамики и нюансировки Г.Чобану в своих произведениях обычно не скупится на подробные замечания, касающиеся как выражения основного характера фортепианной миниатюры, так и раскрытия художественного образа того или иного сочинения. Например, одно из недавно сочиненных фортепианных произведений композитора «*De sonata meditor*» (2003) содержит ряд достаточно убедительных авторских ремарок: *ma con la intensita sostenuto del suono, leggiero, dolce e trasognato* и др. Причем, очень часто динамика в его произведениях распределена на *crescendo* от *p* к *f*, что способствует развитию основного образа композиции.

Музыкальная фактура в фортепианных миниатюрах Г.Чобану находится под прямым воздействием его артистической натуры. Будучи первым интерпретатором своих произведений, он во многом содействует верному раскрытию их художественного замысла, а также способствует внедрению данных фортепианных миниатюр в исполнительскую и педагогическую практику.

В заключение хотелось бы добавить некоторые высказывания С.Фейнберга, подводящие итог всему вышесказанному: «*Первенство композитора в интерпретационном плане, его воля, направляющая игру по определенному руслу, ощущается с особенной силой в тех случаях, когда композитор сам является выдающимся исполнителем. Тогда все свойства его игры произвольно находят выражение в фактуре нотного текста, в особенностях композиции. Само произведение конкретизирует в музыкальных образах, в характере изложения стиль игры и мастерство технических достижений автора-исполнителя*» [7].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Баренбойм Л. *О сближении «композиторского» и «исполнительского» начал в музыкальной педагогике // За полвека: Очерки, статьи, материалы.* – Ленинград, 1989. С. 167.
2. А.Стырча закончил Кишиневскую консерваторию по классу вокала у А.П.Месняева.
3. *Избранные фортепианные произведения молдавских композиторов* – Кишинёв, 1961. С. 133-139.
4. *Piese pentru pian* /Alc. L.Vaverco. – Chişinău, 1975.
5. Из беседы композитора с автором статьи (1. 05. 2005).
6. Лонг М. *За роялем с Дебюсси.* – Москва, 1985. – С. 158.
7. Фейнберг С.Е. *Пианизм как искусство.* Изд-е 2-е. – Москва, 1969. С. 54

Mai, 2007

MOMENTUL INSPIRAȚIEI

DUMITRU TAMPEI



Născut la 10.11.1934, Baimaclia, Cahul. Traducător, critic literar. A studiat la Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Filologie (1960-1966), la Academia de Științe Sociale din Moscova (1972-1975). Doctor în filologie. A ocupat diferite funcții la ziarul raional din Baimaclia, Cahul, Cimișlia (1952-1968), redactor-șef la Editura Cartea Moldovenească (1975-1976), director la Editura Literatura Artistică (1977-1986), șef redacție "Dicționare", redactor-șef adjunct la Enciclopedia Sovietică Moldovenească (1986-1992). A publicat articole de critică literară în presa periodică ("Nistru", "Kodri", "Literatura și arta"). Editează monografia "Calea spre om" (Chișinău 1976, în limba rusă); eseul "Proza despre sat" și critică literară contemporană în culegerea de articole "Critica și procesul literar contemporan" (Moscova, Editura Mîsli, 1975). Traduce "Ultimul mohican"; "Vânătorul" de Fenimore Cooper; "Călărețul fără cap" de Main Reid; "Un bilet la Tranai" de Robert Sheckley; "August, patruzeci și patru" de Vl. Bogomolov; "Mary Poppins" de Pamela Travers; "Estetica" de I. Borev ș.a.

OPERA: "Critica și procesul literar contemporan" (în limba rusă), Moscova, 1975; "Calea spre om" (în limba rusă), Chișinău, 1976.

Propunem cititorului două romane în traducere autorizată din limba rusă de DUMITRU TAMPEI.

TE-AM ÎNTÂLNIT... (*Romanță*)

Fiodor Tiutcev

Te-am întâlnit – ce-a fost odată
În pieptul meu a înviat:
Și chipul tău frumos de fată,
Și dragostea de altă dat'.

Se-ntâmplă ca în zile clare,
În toiul toamnei, uneori,
Să simți un iz de primăvară
Și-un dulce-al dragostei fior.

A amintirilor povară
Eu port cu drag de-atâta timp
Și cu nesaț și încântare
Privesc angelicul tău chip.

După o lungă despărțire
Te văd ca-n vis, te văd din nou
Și-o melodie de iubire
Se-nalță dulce-n pieptul meu.

Nu e o simplă amintire,
E viața în tumultul ei -
Același farmec în privire,
Același foc în ochii mei...

COCORII
(Romanță)

Rasul Gamzatov

Feciorii noștri neîntorși la vatră
Din lupte grele, îmi pare uneori,
Că n-au căzut pe glia-nsângerată -
S-au prefăcut în cărduri de cocori.

Și până azi, prin nori croindu-și cale
Ei zboară lin, chemându-ne spre zări.
De-aceea, poate, noi privim cu jale
Și cu tristețe în albastru' cer.

Cocorii zboară în apus de soare,
Din aripi obosite dând cu greu
Și-n clinul lor un gol se vede-n zare
Și poate că acela-i locul meu.

Și va veni o zi, când împreună
Cu ei îmi voi lua și eu avânt.
De sus, din cer vă voi striga într-una
Pe voi, ce v-am lăsat pe-acest pământ...

Decembrie 2006

